جرأتِ افکار

(تنقیدی مضامین)

کوثر مظہری

جرأت افکار

کوثر مظہری

جرأت افکار

(تنقیدی مضامین)

کوثر مظہری

مکتبہ استعارہ

۲۴۸، غفار اپارٹمنٹس، غفار منزل ایکسٹینشن
استعارہ لین، جامعہ نگر، نئی دہلی ۔ ۱۱۰۰۲۵

"Jurat-e-Afkaar"
(Literary Articles)
by
Kausar Mazhari

نام کتاب	:	جرأت افکار
مصنف و ناشر	:	کوثر مظہری
پتہ	:	شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی۔۲۵
تعداد	:	۴۰۰
سالِ اشاعت	:	۲۰۰۲ء
کمپوزنگ	:	محمد اکرام خان
طابع	:	شارپ پرنٹنگ ایجنسی، دریا گنج، نئی دہلی۔۲
قیمت	:	۲۰۰ روپئے

تقسیم کار:

- مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، ممبئی، علی گڑھ
- ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی
- ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، دریا گنج، دہلی۔۲
- بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ۔۴
- الکتاب، یتیم خانہ کمپلیکس ارریا۔۸۵۴۳۱۱
- کریٹیو بک سینٹر، بی۔ ایم۔ داس روڈ، پٹنہ۔۴

اردو کے سچے خادم

پروفیسر جابر حسین

کے نام

مضامین کا آئینہ

◇◇◇

جرأت ہے تو افکار کی دنیا سے گزر جا
ہیں بحرِ خودی میں ابھی پوشیدہ جزیرے!
کھلتے نہیں اس قلزمِ خاموش کے اسرار
جب تک تو اسے ضربِ کلیمی سے نہ چیرے

— علامہ اقبال

یہ مہرتاباں سے کوئی کہہ دے کہ اپنی کرنوں کو گن کے رکھ لے
میں اپنے صحرا کے ذرّے ذرّے کو خود چمکنا سکھا رہا ہوں

— علامہ جمیل مظہری

O Chestnut tree, great rooted blossomer
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

W.B. YEATS (The Tower)

کتاب سے پہلے

ادب سیال مادے کی طرح ہوتا ہے۔ وقت اور حالات کے ساتھ ساتھ اس کی شکل بدلتی رہتی ہے۔ اِس صورت حال میں تنقید کا منصب بڑی ذمہ داری کا ہوجاتا ہے۔ تخلیق اور فن کی پرکھ آسان نہیں ہوتی۔ اکثر یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ اولیت تنقید کو حاصل ہے یا تخلیق کو؟ کبھی کبھی مجھے یہ ایک معروضی سوال لگتا ہے اور کبھی بیہودہ اور لغو۔ دراصل اب جب کہ تنقید نے اپنے قدم جما لیے ہیں، یہ سوال اور بھی اہم اور پیچیدہ ہوجاتا ہے۔ میرے پاس اس کا سیدھا جواب یہ ہے کہ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔ اس جواب کے بعد بحث وتمحیص کی گنجائش کم ہی رہ جاتی ہے۔ البتہ جنھیں خواہ مخواہ کے فروعی اور غیر ضروری مسائل میں دلچسپی لینے کی عادت ہو، یہاں ان سے کچھ لینا دینا نہیں۔

تخلیق اگر صرف اپنی حد تک محدود رہ جائے اور نقادوں کی ژرف نگاہی کے تحت آئے نہیں تو پھر اس کے محاسن ومعائب پردۂ خفا میں رہتے ہیں۔ اُس کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ تخلیق کی تشہیر میں نقادوں کا بہت بڑا رول ہوتا ہے بلکہ چھوٹے چھوٹے تبصروں کی بھی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ اِس طرح جولوگ صرف تخلیق کے پہیے پر سواری کرتے ہیں، ان کا فکری توازن بگڑ جاتا ہے۔ کیونکہ تنقید کے پہیے کی عدم موجودگی میں مرکز ثقل بھی متاثر ہوتا ہے جس کے سبب گاڑی یا فکر کا توازن بگڑ جاتا ہے۔ لہٰذا انسب اور کارآمد بات یہی ہے کہ دونوں کو لازم وملزوم تصور کیا جائے تاکہ تخلیق کار اور نقاد دونوں خوش رہ سکیں ورنہ ایک کو اولیت دینے سے دوسری روٹھ جائے گی، اور یہ بات قطعی درست نہیں۔ ہوسکتا ہے کچھ لوگوں کے ذہن میں یہ بات آئے کہ دونوں کو خوش رکھنے والی

بات تو Diplomatic رویہ ہے۔ چلئے اگر ایسا مان بھی لیا جائے تو اس میں برائی کیا ہے؟ آدمی جب یہ Attitude اپنی بیوی بچوں، بھائی بہنوں اور والدین کے ساتھ روا رکھتا ہے تو ادب میں کیوں نہیں؟ حد تو یہ ہے بندہ اپنے آقا کے سامنے بھی Diplomatic way میں دست بہ دعا ہوتا ہے۔

مختلف اوقات میں لکھے گئے مضامین کا مجموعہ آپ کی خدمت میں ''جرأت افکار'' کی شکل میں حاضر ہے۔ یہ مضامین گذشتہ بارہ برسوں میں لکھے گئے۔ آپ کہیں گے بارہ برسوں کا سرمایہ یہی ہے؟ ایسا نہیں ہے کہ میں نے صرف یہی ایک کام کیا ہے۔ لکھنے پڑھنے کے دوسرے کام بھی ہوتے رہے ہیں۔ تخلیق اور تنقید ساتھ ساتھ چلتی رہی ہے۔ پیش نظر مضامین میں کچھ تو شخصی نوعیت کے مضامین ہیں اور کچھ مختلف جہات کو پیش کرنے والے۔ بیشتر مضامین شائع شدہ ہیں۔ جدید ادبی نسل: رجحانات و مسائل کی نوعیت اختلافی رہی ہے۔ بیشتر احباب جن کا ذکر اس مضمون میں آیا ہے یہاں ان کی دل آزاری مقصود نہیں۔ چاہتا تو اس میں کافی کچھ بدل سکتا تھا لیکن جس وقت یہ مضمون لکھا گیا تھا اس وقت کی سوچ اور طرز استدلال کو میں نے جوں کا توں رہنے دیا تا کہ مجھے بھی ہمیشہ سوچتے رہنے کا موقع ملتا رہے۔

مضمون ''جواز ۸۰ء اور بعد کی غزل'' (کتاب نما) — میں مہمان اداریہ کے طور پر شائع ہوا تھا۔ اس وقت اس کا عنوان تھا ''جواز ۸۰ء اور بعد کی شاعری کا'' اس میں غزلوں اور غزل گو شاعروں کے حوالے سے باتیں کی گئی تھیں اس لیے اس کا عنوان معمولی تبدیلی کا متقاضی تھا۔ میری کتاب ''جواز و انتخاب (۸۰ء اور بعد کی غزلیں)'' جب ۲۰۰۱ء میں شائع ہوئی تو اس پر اچھا خاصا ردعمل آیا بلکہ اب تک ذکر ہو رہا ہے۔ رسالہ ''شاعر'' ممبئی نے اس بحث کو اور مذاکرے کو خوب خوب جگہ دی۔ اس کے علاوہ استعارہ، دہلی، جہان اردو، دربھنگہ، اردو دنیا، دہلی، کتاب نما، دہلی، آج کل، دہلی، نیا ورق، ممبئی، اندیشہ، بھاگلپور، وغیرہ میں تبصرے شائع ہوئے۔ تین چار مضامین ابھی اس حوالے سے شائع ہونے والے ہیں۔ میرے ''کتاب نما'' والے مضمون (مہمان اداریہ) اور کتاب ''جواز و انتخاب'' دونوں میں کئی اہم شعرا نہیں آسکے جس کے کئی اسباب ہیں۔ جیسے شارق کیفی، شارق عدیل، عین تابش، خواجہ جاوید اختر، عطاء الرحمٰن طارق، ذکی طارق وغیرہ۔ میں نے ادنیٰ سی کوشش کی تھی، اب کوئی اللہ کا بندہ اس کام کو آگے بڑھائے اور مزید مستحکم اور معیاری انتخاب مرتب کرے۔

سنا ہے تنقید، بصیرت افروزی کا کام انجام دیتی ہے۔ تخلیق کار کے باطن سے پھوٹنے والی کونپلوں کی پرورش و پرداخت ناقد ہی کرتا ہے۔ اگر صرف تیز چلنا آتا ہو اور قویٰ پر بالکلیہ بھروسہ ہو

مگر جادۂ منزل سے واقفیت نہ ہو تو سفر کی بے سمتی کا اندازہ آپ خود لگا سکتے ہیں۔ تخلیق اور تخلیق کار، دونوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم، لیکن ناقد اس کی رہبری کرتا ہے اور اس کے فن کی خامیوں کو اجاگر کر کے اس کے جہان باطن کو اجالتا ہے، کریدتا ہے۔ اس طرح نو واردان ادب کو سمت و رفتار ملتی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ تخلیق اپنی اولاد کی طرح ہوتی ہے۔ چلیے مان لیتے ہیں۔ تو کیا تنقید اپنی اولاد کی طرح نہ ہو کر سوتیلی اولاد کی طرح ہوتی ہے؟ جس طرح شاعری، کہانی یا ناول کو ہدف ملامت بنانے پر شاعر یا فکشن نگار کو تکلیف پہنچتی ہے، اسی طرح تنقیدی مضمون کو لعن طعن کرنے یا اس کی تضحیک کرنے پر ایک تنقید نگار کو تکلیف پہنچتی ہے۔ بلکہ میرا تو ماننا ہے کہ وہ شخص اچھی تنقید لکھ ہی نہیں سکتا جس کے اندر تخلیقی بصیرت کا فقدان ہو۔ ایک تخلیق کار کا سفر یا فکری عمل جہاں ختم ہو جاتا ہے ایک ناقد کا سفر یا فکری عمل وہاں سے شروع ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو تنقید سرسری، غیر معتمد اور غیر بصیرت افروز ہو کر رہ جاتی ہے۔ تنقیدی شعور جس طرح تخلیق کار کے لیے ضروری ہے اسی طرح تخلیقی شعور ایک ناقد کے لیے ضروری ہے۔ اسی بنیاد پر میں نے پہلے ہی عرض کیا تھا کہ تخلیق اور تنقید دونوں لازم و ملزوم ہیں۔

مندرجہ بالا سطور کے بعد اپنے ہم عصر دوستوں اور کرم فرماؤں کی محبتوں اور رفاقتوں کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ عبدالاحد ساز، ارتضیٰ کریم، شہپر رسول، ابراہیم اشک، شمیم طارق، ابرار رحمانی، خورشید اکبر، عالم خورشید، خورشید اکرم، جمال اویسی، اسلیم جمشید پوری، سلیم انصاری، عطا عابدی، مولا بخش، ریاض احمد، حقانی القاسمی، احمد محفوظ، خالد عبادی، مشتاق صدف، احمد صغیر، صفدر علی ندوی، ابوالکلام عارف، عادل حیات، محمد عظیم اللہ، منہاج الحق... وغیرہ نے ہمیشہ میری ہمت افزائی کی ہے اور میری ٹوٹی پھوٹی تنقیدی تحریر کو برداشت کیا ہے۔ بڑے دل جگر والے ہیں یہ نئی نسل کے احباب۔ اگر ان کی محبتیں شامل حال نہ ہوں تو زندگی کرنا اور لکھتے پڑھتے رہنا کوئی آسان کام ہے کیا——؟

کوثر مظہری

(شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ)

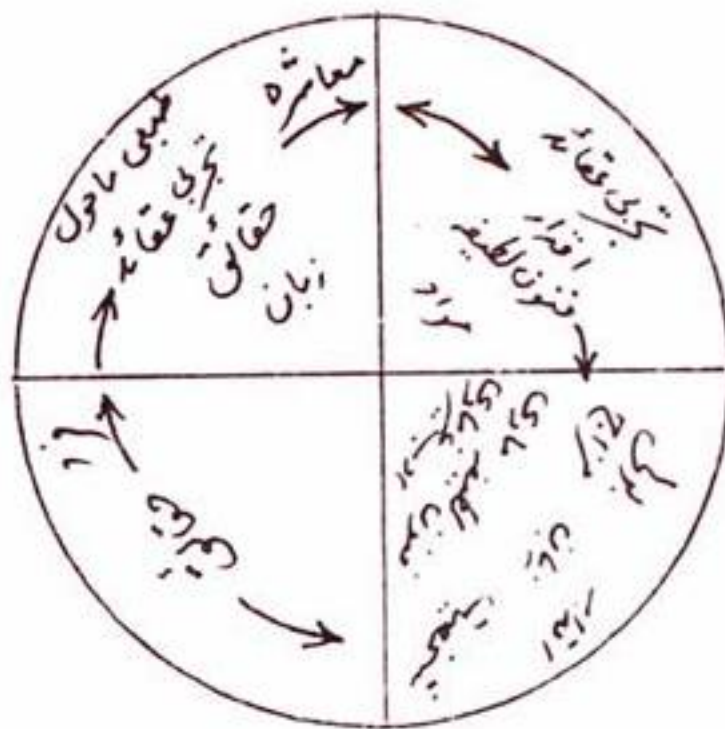
ادب، تہذیب اور سماج

کوئی بھی ادب سماج سے الگ ہوکر تخلیق نہیں ہوتا۔ ادب اور معاشرے میں ایک گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ De Bonald نے اٹھارہویں صدی میں کہا تھا:

Literature is the expression of society

اس کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ادب سے معاشرے اور ثقافت کو ایک سمت و رفتار ملتی ہے۔ تعقل، فنی اوصاف، ذوق و شوق، اقدار و معیار، حقائق سے متعلق مفروضے، تجربی عقائد، زبان اور بولی اور اسلوب فن وغیرہ ایسے اہم عناصر ہیں جو ادب کی تخلیق میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ سماج کے Norms محض عارضی تحریکات سے نہیں بنتے بگڑتے۔ سید عبدالباری اپنی تصنیف ''لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر'' میں لکھتے ہیں:

''عہد وسطیٰ کا ادب ہو یا شاہی دور کی تخلیقات، رومانی عہد کے شہ پارے ہوں یا عہد جدید کی کاوشیں، ہمیں ہر جگہ معاشرہ کی مروجہ اقدار کی واضح جھلک ادب میں ملتی ہے۔'' (ص: ۲۸)

ادیب یا شاعر جو کچھ بھی سوچتا ہے اور اپنے دائرہ فکر میں جو محل بھی تیار کرتا ہے اس میں معاشرہ کے تہذیبی و معاشرتی عناصر کی کارفرمائی لازمی طور پر ہوتی ہے۔ مثلاً جس دور میں لکھنؤ کی فضا پر تعیش اور جنسی رجحان غالب تھا، فکر کا معیار اس درجہ پست ہوگیا تھا کہ ابتذال اور سوقیانہ پن شاعروں اور ادیبوں کا طرۂ امتیاز بن گئے۔ اسی بنیاد پر اکثر یہ بات کہی جاتی ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کے سماج کی سچی تصویر پیش کرتا ہے۔ فرد، سماج اور شعر و ادب کے رشتے کو ڈاکٹر سید عبدالباری نے اس طرح پیش کیا ہے۔

اس دائرے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ معاشرے میں تہذیبی سفر فرد سے شروع ہوتا ہے۔ انسان پہلے طبعی ماحول اور تجربات سے گزرتا ہے جو اس کے ذہن پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس کے بعد وہ سماج کی زبان اور بولی سیکھتا ہے اور حقیقتوں سے آگاہی حاصل کرتا ہے۔ اس عمل میں اس کے دل و دماغ پر اقدار کی چھاپ پڑتی ہے۔ اب اس کا ذہن فنون لطیفہ کی طرف مائل ہوتا ہے۔ پھر یوں ہوتا ہے کہ فنون لطیفہ کی ترقی یافتہ شاخ ''ادب'' کو اپنا کر وہ اپنا تخلیقی سفر شروع کرتا ہے۔ اس تخلیقی سفر کے لیے اسے اپنے گرد و پیش سے مواد حاصل ہو جاتا ہے۔ حقیقتوں سے فرار حاصل کر کے کسی سچے ادب پارہ کی تخلیق نہیں ہوسکتی۔ علامہ اقبال کے بقول ؎

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن
جو شئے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا؟

کسی ادب پارے کے مطالعہ سے کسی عہد کی ذہنی و عقلی رفتار سفر کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ اس میں معاشرے کی قدریں موجزن ہوتی ہیں۔ اگر ہم اشوگھوش کے مشہور کاویہ ''بدھ چرت'' کا مطالعہ کریں تو گوتم بدھ کی زندگی اور اس عہد کی تہذیبی و معاشرتی قدریں بھی ابھر کر سامنے آجاتی ہیں۔ اسی طرح ''سوتر النکار'' میں برہمنوں اور جینوں کے مذہبی فلسفہ کی تردید کے ساتھ ساتھ اس میں مختلف رسم خط، صنعتی فنون اور اس عہد کی مصوری کی طرف بھی واضح اشارے ملتے ہیں۔ اسی طرح کالی داس کی دو کاویہ طرز کی تصانیف ''کمار سمبھو'' اور ''رگھو ونش'' اہمیت کی حامل ہیں۔ ''کمار سمبھو'' میں یہ بتایا گیا ہے کہ شو اور ہمالہ کی بیٹی پاروتی کا بیاہ کس طرح ہوا۔ ''رگھو ونش'' میں رام چندر جی کے خاندان کی تاریخ بیان کی گئی ہے۔ اس عہد کے تمام تر تہذیبی و ثقافتی عناصر جگہ جگہ ابھر کر سامنے آگئے ہیں۔ ساتھ ہی ویدوں اور پرانوں کے قصے اور اس وقت کے طرز معاشرت کا عکس بھی ملتا

ہے۔ کالی داس کی اہم تصنیف ''میگھ دوت'' (۱۱۲ رباعیات) کے مطالعہ سے اس عہد کے دیوی دیوتاؤں کی عظمت وعقیدت اور غلام اور آقا کے مابین جذبہ اطاعت وعدالت کی تصویر ملتی ہے۔ اسی عہد قدیم کے شاعر راجہ بھرتری ہری کی تخلیقات کے مطالعہ سے شیو پوجا اور اس دور (۷ویں صدی عیسوی) کے تہذیبی، معاشرتی اور مذہبی پہلوؤں پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ داستانوں اور قدیم ادب پاروں کے مطالعے سے سیر وتفریح کا شوق، تہواروں کی کثرت، طوائفوں کو گھر میں رکھنا، رقص وسرود کی محفلیں منعقد کرنا، عورتوں اور مردوں کا یکساں طور پر بن ٹھن کر زیورات اور ہاروں سے سج سجا کر گھر سے باہر نکلنا، غرض یہ کہ اس عہد کی تمدنی روایتیں ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ دس کمار چرت اور کتھا سرت ساگر کا مطالعہ کریں تو اس عہد کی تہذیبی زندگی کے ساتھ ساتھ مصوری، سنگ تراشی، نقاشی اور فنون لطیفہ کی دوسری شاخوں سے بھی آگاہی ہوتی ہے اور ایسا اس لیے ہے کہ فرد، سماج اور ادب میں رشتہ ہے جو ناگزیر طور پر کبھی منقطع نہیں ہوتا۔ بقول مجنوں گورکھپوری:

''ادب کوئی جوگی یا راہب نہیں ہوتا اور ادب ترک یا تپسیا کی پیداوار نہیں ہے۔ ادیب بھی اسی طرح ایک مخصوص ہیئت اجتماعی، ایک خاص نظام تمدن کا پروردہ ہوتا ہے جس طرح کہ دوسرا فرد، ادیب بھی براہ راست ہماری معاشی اور سماجی زندگی سے اسی طرح متاثر ہوتا ہے جس طرح ہمارے دوسرے حرکات وسکنات۔'' (ادب اور زندگی، ص:۴۸)

رچرڈ ہوگرٹ کا قول بھی نقل کرنا یہاں بیجا نہ ہوگا۔ پروفیسر محمد حسن نے اسے اپنی کتاب ''ادبی سماجیات'' میں نقل کیا ہے:

Without the full literary witness the student of society will be blind to the fullness of the society.

یعنی یہ کہ سماج کا طالب علم (فرد) علم سماج کی تکمیل کے لیے ادبی گواہ (ادب پارے) کا کسی قدر محتاج ضرور ہے۔ کسی بھی عہد کے سماج کو سمجھنے کے لیے اگر اس عہد کے ادب پاروں کا سہارا لیا جائے تو کافی مدد مل سکتی ہے۔ ہومر کے رزم نامے ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' میں جس طرح رزمیائی تہذیب جھلکتی ہے اسی طرح کی چیز مہابھارت اور رامائن (بالمیکی) میں بھی ملتی ہے۔ اس کے بعد Feudal age آیا جس کا اثر ہندوستان میں تقریباً ۱۸۵۷ء تک باقی رہا۔ اس جاگیردارانہ نظام کی جھلکیاں دانتے کی ڈوائن کامیڈی، چاسر کی حکایات کینٹر بری (Canterbury Tales)، فردوسی کی تصنیف شاہنامہ، جائسی کی پدماوت وغیرہ میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

مغل بادشاہ اکبر کے زمانے میں مشترکہ تہذیب کو فروغ حاصل ہوا۔ داراشکوہ جو ہندو فلسفہ اور

تصوف کا معتقد تھا، نے اپنشدوں، بھگوت گیتا اور یوگ وشسٹ کا ترجمہ کرایا۔ اس نے خود بھی ہندو اور اسلامی تصوف کا تقابلی مطالعہ کر کے ''مجمع البحرین'' کے نام سے ایک کتاب تالیف کی۔ اس عہد میں ہندو مسلم دونوں کے طرز معاشرت، وضع ولباس، خورد ونوش کے طریقے تقریباً ایک سے تھے۔ جب انگریزوں کا تسلط ہندوستان پر ہوا تو مغربی تہذیب مشرقی تہذیب کو متاثر کرنے لگی۔ ظاہر ہے اس عہد کے ادب میں نئی تہذیبی زندگی نظر آنے لگی۔

کسی عہد کی تہذیب ادب کو کس درجہ متاثر کرتی ہے اس کا اندازہ لکھنؤ کی زوال آمادہ معاشرت سے لگایا جاسکتا ہے۔ ہزار افتاد کے باوجود لکھنؤ کے عشرت کدے میں جلوہ طرازیاں اور طوائف نوازی عام رہی۔ یہ حسن پرستی اور طوائف پروری اس تہذیب کا حصہ بن گئی۔ ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں:

> ''چوں کہ لکھنؤ میں حسن وجنس سے دلچسپی لینا اہم جز و معاشرت ہوگیا تھا اس لیے نفس پروری کے سارے سامان معاشرہ کو عزیز تھے۔ چنانچہ عورت کی ذات سب سے قریب ہوگئی تھی۔ اس کی ذات سے مختلف جذبات آسودہ ہوتے تھے۔ وہ پرفن تھی اور فنکار بھی۔ اس سے جسم و روح دونوں کی تشنگی دور ہوسکتی تھی۔ اس لیے لوگوں کی دلچسپیاں سمٹ کر ایک ذات سے وابستہ ہوگئی تھیں۔'' (ص: ۳۰۵)

لکھنؤ کے شعراء کی نظر بھی خارجی حسن اور لوازات حسن پر ٹکی رہی۔ آتش کا یہ شعر دیکھئے ؎

رہا کرتا ہے نظم شعر کا سودا مرے سر میں
عروس فکر ان روزوں لدی رہتی ہے زیور میں

اس عہد میں ہی دہلی کے شعرا اپنے شعروں میں انتشار اور غم والم کو پیش کر رہے تھے جب کہ لکھنوی شعرا شاہان اودھ کی عام تعیش پسندی اور تہذیبی بساط کو موضوع شعر بنائے ہوئے تھے۔ شعرا نے محبوب اور طوائفوں کے زیورات، سج دھج اور چال ڈھال کو اپنے فن کا حصہ بنایا۔ جرأت کو ملاحظہ کیجئے ؎

انکھڑیاں جادو ہیں، پلکیں برچھیاں، بھالا نگاہ
بانکی چتون ہائے تیری دل کو کیا کیا بھائے ہے
رہتے ہیں یاقوت سے بن پان کھائے سرخ ہونٹ
اور چمک دانتوں کی موتی کی لڑی دکھلائے ہے

شاعری کے علاوہ مرزا ہادی رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' اور سرشار کے ''فسانہ آزاد'' کو

دیکھ لیجئے جو اسی تہذیب و ثقافت کی پیداوار ہیں۔ تو کیا یہ بات واضح طور پر سامنے نہیں آتی کہ ادب سماج کا آئینہ ہے؟ آخر دہلوی شعرا یا نثار ایسا ادب پارہ کیوں تخلیق نہیں کر پا رہے تھے جیسا لکھنؤ والے کر رہے تھے؟ ظاہر ہے دہلی پر افتاد پڑی تھی۔ خستہ حالی، معاشی اور فکری بحران نے شاعروں اور ادیبوں کو بہت حد تک مایوس کر دیا تھا۔

سر سید احمد خان اور ان کے رفقا کار اسی انتشار کا صحیح علاج تلاش کر رہے تھے۔ اس تحریک نے زندگی کے مختلف پہلوؤں کو متاثر کیا۔ اردو شعر و ادب میں بھی نیا موڑ آیا۔ دیانند سرسوتی کی تنظیم (۱۸۷۵ء) آریہ سماج ہو یا کلکتہ میں قائم کردہ رام کرشن مشن (۱۸۹۷ء) ہو، سب کا مقصد یہی تھا کہ انسانی مفلوج شعور کو تقویت بخشی جائے۔ معاشرے میں جو اخلاقی، اقتصادی اور مذہبی بحران ہے اس کی اصلاح کی جائے۔ ہندو اور مسلم دونوں فرقوں کے رہنماؤں نے اس کے لیے کوششیں کیں۔

شری ویویکانند نے رام کرشن کو اور بھی فروغ دیا۔ ۱۸۹۳ء میں جب وہ شکاگو عالمی مذاہب کے اجتماع میں گئے تو انہوں نے عالم گیر اخوت پر تقریر کی۔ ادھر سر سید، حالی، اکبر، شبلی وغیرہ نے اپنے افکار کو سماجی اور ادبی زندگی کی تعمیر میں خرچ کیا۔ لہٰذا جب ادب کے مطالعہ کی بات آتی ہے تو سماج اور سماجی زندگی خود بخود سامنے آجاتی ہے۔ تہذیبی اور معاشرتی زندگی ادب کو بے حد متاثر کرتی ہے۔ کوئی ادب خلا میں تو تخلیق نہیں پاتا بلکہ ادب کے لیے آغوش مادر سماج ہی ہے۔ جس طرح کا سماج ہوگا، ادب بھی اسی کے مطابق تخلیق پائے گا۔ یہاں یہ بات بھی عرض کرنا ضروری ہے کہ صرف ادب ہی سماج سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ ادب بھی سماج کو متاثر کرتا ہے۔ بلکہ کبھی کبھی ادب Social Control کا اہم جز بن جاتا ہے۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب، سماج اور فرد تینوں کا ایک دوسرے سے اہم رشتہ ہے۔ بلکہ تینوں ایک دوسرے کے لیے جز لاینفک کی حیثیت رکھتے ہیں۔

(یوجنا — دہلی، مئی ۹۵ء)

مسئلہ نقاد پیدا کرنے کا

جناب شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں کہ ہر نسل اپنا نقاد خود پیدا کرتی ہے۔ یہ مفروضہ مبنی بر ابہام ہے۔ اس مفروضہ سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک ادبی نسل کا رشتہ بعد کی یا ماقبل کی ادبی نسلوں یا ادب پاروں سے منقطع ہو جاتا ہے۔ میں یہاں پروفیسر شمیم حنفی کا یہ قول نقل کرنا چاہتا ہوں کہ:

''علوم و افکار کی دنیا میں کوئی ایسا آہنی قانون نہیں ہے جس کی رو سے ایک شعبۂ فکر کو دوسرے سے کلیتاً بے نیاز کر دیا جائے۔'' (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس ص:۸۶)

بات بالکل واضح ہے۔ شعبۂ فکر سے ہی کسی ادبی نسل کا رجحان مترشح ہوتا ہے۔ لہٰذا اس بنیاد پر فاروقی صاحب کا مفروضہ بے معنی ہو جاتا ہے۔ اپنی بات کو اور صاف کرنے کے لیے ذرا دوسری طرف آتا ہوں۔ تنقید کا باضابطہ آغاز حالی سے ہوا، تو کیا یہ کہا جا سکتا ہے کہ حالی کے عہد کی ادبی نسل کی تعیین حالی کی تنقید کرے گی؟ اگر اس کا جواب اثبات میں ہے تو یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ کیا حالی سے پہلے کوئی ادبی نسل اس روئے زمین پر وجود نہیں رکھتی تھی؟ محمد قلی قطب شاہ کے زمانے سے لے کر حالی تک ایک عرصۂ بسیط ہے۔ یہ عرصہ کم و بیش چار سو برسوں کو محیط ہے۔ اس مدت میں کم از کم بیس نسلیں آئی ہوں گی۔ اس پوری مدت سے منتخب نقادوں کی ایک فہرست تیار کی جانی چاہیے۔ قلی قطب شاہ کی نسل کا بڑا نقاد کون ہے، مجھے معلوم نہیں اور اگر اس کی نسل میں کوئی نقاد پیدا نہیں ہوا تو قلی قطب شاہ کو کیا ضروری تھا کہ پچاس ہزار اشعار کہہ ڈالے؟ اس بے چارے شاعر بادشاہ کو یہ مفروضہ معلوم نہ ہوگا کہ تخلیقی کاوشوں سے پیشتر یہ ضروری ہے کہ اس نسل کا کوئی نقاد ہو۔ بات اتنی ضرور ہے کہ ہر شاعر کے اندر یا ہر تخلیق کار کے اندر تنقیدی شعور یا تنقیدی عناصر ہوتے ہیں۔ قطب شاہی دور کے مشہور شاعر ملا وجہی نے ''قطب مشتری'' میں شعر کی ماہیت، افادیت اور شاعری کے

لوازمات پر چند اشعار کہے ہیں۔ یہاں پر محض چار اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

کتا ہوں تجھے پند کی ایک بات
کہ ہے فائدہ اس منے دھات دھات
جو بے ربط بولے تو بیتاں پچیس
بھلا ہے جو یک بیت بولے سلیس
سلاست نہیں جس کیرے بات میں
پڑیا جائے کیوں جز لے کر ہات میں
جسے بات کے ربط کا فام نئیں
اسے شعر کہنے سوں کچ کام نئیں

یہاں تک کہ سوداؔ، ذوقؔ، ناسخؔ اور غالبؔ جیسے بڑے شاعروں کی نسل میں کوئی باضابطہ نقاد نہیں۔ ظاہر ہے یہاں تذکرہ نگاری سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ یہ سب حالیؔ کی نسل سے پہلے کے شعرا ہیں۔ جب کہ حالیؔ نے جدید تنقید کی بنا ''مقدمہ شعر و شاعری'' کی شکل میں ڈالی۔ غالبؔ کی عظمت اور بلندی افکار سے انکار ممکن نہیں مگر انہوں نے باضابطہ کوئی ایسی تنقیدی و توضیحی تصنیف نہیں چھوڑی جو ادب اور زندگی، کاشف الحقائق، موازنہ انیس و دبیر، تلاش میر یا شعر شور انگیز کے ہم پلّہ ہو۔ اگر غالبؔ نقاد پیدا نہیں کر سکے، یا یہ کہ ان کی نسل میں کوئی نقاد پیدا نہیں ہوا تو انہوں نے نادانی ہی کی جو ایک مقتدر دیوان چھوڑا۔ آخر پروفیسر یوسف سلیم چشتی، عبدالرحمٰن بجنوری، سہا مجددی، گیان چند جین، کالی داس گپتا رضا اور خود جناب فاروقی کو کیا پڑی تھی کہ دیوان غالب کی تفسیر اور توضیحی تنقید پیش کریں۔ یہ کام تو غالبؔ کی نسل کا کوئی نقاد کرتا۔

آج کے شاعروں اور ادیبوں سے اپنا نقاد پیدا کرنے کا تقاضا اگر مضحکہ خیز نہیں تو حیرت انگیز ضرور ہے۔ پہلے تو یہ ضروری ہے تخلیقات اور دوسرے ادب پارے سامنے آئیں۔ پھر ان کی تنقیدیں لکھی جائیں۔ بغیر تخلیق کے تنقید کا وجود تصور میں نہیں آسکتا۔ اگر کسی کو ضد ہو کہ تنقید لکھی جائے پھر بعد میں تخلیق سامنے آئے تو اس کی مثال ایسی ہے کہ سامنے نشانے پر کوئی شکار نہیں مگر ہم بندوق چلائیں گے۔ بار بار نقاد پیدا کرنے کا تقاضا ہمیں سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ تنقید ساتھ ساتھ لکھی جائے یا بعد میں، تخلیق کے وقار پر حرف نہیں آتا۔ ترقی پسندوں نے فارمولا بند ادب پارے ضرور پیش کیے۔ دراصل تخلیقی ادب بہتا ہوا پانی ہے۔ جدیدیوں نے جو ادب پارے پیش کیے ان میں ابہام کا غلبہ کچھ اتنا رہا کہ اگر دس فی صد بات بھی قارئین سمجھ لیں تو بڑی بات ہے۔ حیات اللہ

انصاری نے "جدیدیت کی سیر" میں لکھا ہے:

"کاش فاروقی صاحب اپنے انسانی لگاؤ اور فکر مندی سے کام لے کر جدیدی انسانوں کو شرح کر کے ہم ایسے لوگوں میں بھی اپنی ایسی فکر مندی اور انسانی لگاؤ پیدا کر دیتے۔ ایسی اعلا نعمتوں کو ہر طرف پھیلانا چاہیے نہ کہ بند تالاب کی طرح ان کو سڑنے کے لیے چھوڑ دینا۔"

ہوسکتا ہے حیات اللہ انصاری کے قول میں انتہا پسندی بھی ہو مگر مفہوم غور طلب ہے۔ یہاں پر بات قوت ترسیل کی آجاتی ہے۔ اس ضمن میں فاروقی صاحب اپنی کتاب "لفظ و معنیٰ" کے مضمون "ترسیل کی ناکامی کا المیہ" کا پہلا جملہ یوں لکھتے ہیں: "انسان اور جانور کے درمیان آخری اور شاید اکیلی حد فاصل قوت ترسیل ہے۔" یعنی جدیدیوں کی شاعری میں اگر ابہام ہے اور یہ ناقابل فہم ہے تو اس میں قصور قاری کا ہے۔ اس قاری کے اندر قوت ترسیل کا مادہ یا تو مفقود ہے یا پھر اگر موجود ہے تو وہ مفلوج و مجہول ضرور ہے، اور ذرا آگے بڑھیں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ اگر قوت ترسیل سے قاری عاری ہے تو گویا وہ جانور کے زمرے میں ہے۔ کیونکہ یہی قوت ترسیل انسان کو جانور سے ممیز کرتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ شاعر کے اندر جو چیز ہے وہ چیز قاری کے اندر نہیں ہے۔ مطلع صاف ہے کہ ایک انسان کی کہی ہوئی بات اگر دوسرے انسان کی سمجھ میں نہیں آتی تو یہ جانور کی صفت ہے۔ یہ ایک دوسرا موضوع بحث ہے کہ جانوروں کی دنیا میں بھی قوت ترسیل کے بغیر کام نہیں چلتا۔ اس کو کیا کیجئے کہ غالب کہتے ہیں ؎

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

اللہ نے تو قوت ترسیل مختلف نوعیت سے ہر مخلوق میں ودیعت کی ہے۔ فاروقی صاحب کے جس مضمون کا ذکر ہو رہا ہے اس میں انہوں نے پیچیدہ گفتگو کی ہے اور مغربی مفکرین اور ادیبوں کے حوالے سے ادب پارے کی ناترسیلیت کے واضح اسباب (جو ایک مبہم سی بحث ہے) بیان کیے ہیں۔ وہ کہنا چاہتے ہیں کہ جدیدیوں کی شاعری کو آخر سمجھا کیوں نہیں جاتا۔ میں یہ کہتا ہوں کہ یہ حیرت ناکی کیسی؟ فنی آہنگ، ڈکشن کی چیستانی اور معنوی سطح میں جب کوئی ربط ہی نہ ہو تو بات کیا سمجھ میں آئے اور کیوں سمجھی جائے؟ شب خون کے تازہ شمارہ ۱۸۳ میں فاروقی صاحب کی غزل صفحہ ۳۸ پر چھپی ہے۔ قافیہ پیمائی کے علاوہ اس میں کیا ہے؟

نہ ہو قحط الرجال اس شہر میں کیوں
مذکر بن گئے ہیں سب مونث

ہے جن لوگوں پہ اب مردانگی ختم
ہمارے تو حسابوں ہیں مخنّث

ان شعروں میں نظام خیال کی کون سی اکائی ہے؟ یا یہ کہ ان میں ندرت خیال کا کون سا پہلو ہے؟ اب یہ کہنے دیجئے کہ آج یعنی ۸ویں ۹ویں دہائی کی شاعری کے دامن میں اتنی بے معنویت اور ناشیت نظر نہیں آتی ہے جتنی کہ یہی خصوصیت جدیدیوں کے نزدیک سرمایہ شاعری تصور کی جاتی تھی۔ ایسا اس لیے ہوا کہ جدیدیت، ترقی پسندیدیت کا ردعمل تھی۔ اس ردعمل میں خاص قسم کی Strategy اور نئے Manifesto کی سخت ضرورت پڑی۔ یہ ایک تجربہ تھا، نیا عمل تھا اور یہ کوئی ضروری نہیں کہ ہر عمل کے بعد اچھا اور مثبت نتیجہ سامنے آئے۔ فاروقی صاحب نے ''لفظ و معنی'' میں لکھا تھا کہ ترقی پسند شاعری آج کے دور میں بے معنی ہے، نئی شاعری غالباً کل کے دور میں بے معنی ہوگی۔ خود جناب فاروقی کے اس قول کی روشنی میں اگر بات کی جائے تو یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ ترقی پسندی کی بے معنویت کے بعد جوانہوں نے نئی شاعری یعنی جدیدیت پسند شاعری کے بے معنی ہونے کی پیشین گوئی کی تھی، اس کا کیا ہوا؟ آخر وہ کل کب آئے گا جب جدیدیت پسند شاعری کے رخ پر بے معنویت کا پردہ پڑ جائے گا؟ ہوسکتا ہے وہ ''کل''، ''آج'' ہی ہو۔

پروفیسر عنوان چشتی نے اپنی کتاب ''اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت'' (۱۹۷۷) میں لکھا ہے کہ سچی جدیدیت روایت کے بطن سے جنم لیتی ہے وہ نقاد جو جدیدیت کو فن اور زندگی کے تعلق اور تسلسل نیز اس کی بنیادی اقدار سے الگ کرکے دیکھتے ہیں وہ اس کو خلا میں معلق کرتے ہیں۔ مگر جدیدیوں کے رویوں اور ان کے بیانات سے یہ پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے روایت اور زندگی سے فن کو الگ کرلیا ہے ورنہ وہ ترقی پسند کو بے معنی نہ قرار دیتے۔ روایت پسندی اور کلاسیکیت تو اس سے بھی پہلے کے ورثے ہیں، بھلا انہیں جدیدیے کیسے گلے کا تعویذ بناتے۔ جدیدیوں نے ترقی پسندوں کو جس طرح Outdated قرار دے دیا تھا آج کا شاعر یا ادیب جدیدیوں یا جدیدیت پسند شاعری کو پرانے لباس کی طرح اتار پھینکنے کا قائل نہیں۔ آٹھویں اور نویں دہائی کے شاعروں اور ادیبوں کو پرانی مثبت قدریں بھی عزیز ہیں اور جدیدیوں کے یہاں موجود کارگر جہتیں بھی۔ آج کے لکھنے والوں نے کھلے ذہن سے مفید قدروں کو اپنے افکار و مسائل سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس خود جواز نسل کی یہی وہ خوبی ہے جو اُسے فارمولا بندی سے بالاتر کرتی ہے۔

آج کا ادب پارہ کسی فریم ورک کا پابند نہیں۔ ترقی پسندوں کے یہاں ایک تنظیم اور اجتماعی فارمولا تھا، جو کھٹا تھا جس سے باہر نکل کر تخلیق کیا گیا ادب غیر متعلق قرار پاتا تھا۔ جدیدیوں کے

یہاں بھی فریم ورک وضع کیا گیا تھا البتہ یہاں یہ بندش انفرادی تھی نہ کہ تنظیمی یا اجتماعی۔ مگر آج کی شاعری یا آج کا فکشن ہر طرح سے کھلی فضا میں سانس لے رہا ہے۔ اسے کسی وضع کردہ قفس میں محصور کرنا سعی رائیگاں سے کم نہ ہوگا۔ کھلے طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ آج جو ادب تخلیق ہو رہا ہے وہ جدیدیوں اور ترقی پسندوں سے مختلف ہے۔ جدیدیوں کے بقول کوئی ادبی نسل یا کوئی تحریک یا کوئی رجحان ۲۰، ۲۵ یا ۳۰ برسوں میں بے معنی ہو جاتا ہے۔ اگر اس مفروضہ کو تسلیم کر لیا جائے تو یہ بھی تسلیم کیا جانا چاہیے کہ جدیدیت کا رجحان (غیر مشروط طور پر) ختم ہو چکا۔ اس میں جز بز ہونے کی کیا ضرورت ہے؟ اپنا ہی مفروضہ اپنے رجحان کو فرسودہ کر رہا ہے۔ لٰہذا ضروری ہے کہ مفروضے وضع کرنے سے قبل ماضی، حال، مستقبل اور سیاق وسباق پر گہری نظر ڈالی جائے۔ ہمارا تو ماننا ہے کہ بیس برسوں میں صحیح پہچان بھی نہیں بن پاتی۔

جدیدیت کے بانی جناب فاروقی نے حال ہی میں ایک مباحثہ میں (جو ایوان اردو کے خاص شمارہ میں مضمون کی شکل میں شائع ہوا ہے) یہ کہا ہے کہ انہوں نے مخدوم اور سردار جعفری کی شاعری کو خراب کہا اور ترقی پسند شعریات کا انکار کیا۔ اگر آج کوئی شہریار کی شاعری کو پسند نہیں کرتا تو اس کا اظہار اعلانیہ طور پر کیوں نہیں کرتا۔ یہ تو عجیب بات ہوئی۔ خاموشی بھی کوئی صفت ہوتی ہے کہ نہیں آخر؟ اگر کوئی اعلان نہیں کرتا تو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ شہریار کی شاعری یا خود فاروقی کی شاعری پُر اثر ہے، اعلا درجہ کی ہے۔ شہریار کو نئی نسل کیا کہے، خود موصوف نے ''لفظ و معنی'' (ص: ۲۴۲ - ۱۹۶۸ء) میں لکھا ہے کہ شہریار اپنے کمزور لمحوں میں بے رس ہو جاتے ہیں۔ یہ ''کمزور لمحوں'' کی بات Clarity سے عاری ہے۔ یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ ''کمزور لمحہ'' جس طرح شہریار کو بے رس کر دیتا ہے اسی طرح یہ کمزور لمحہ کسی بھی شاعر کی تخلیق کو بے رس بنا سکتا ہے۔ یہ کلیہ صرف شہریار کے لیے مختص نہیں۔ دوسری بات یہ کہ شہریار اگر پسند کئے جاتے ہیں تو اس لیے نہیں کہ انہوں نے خود کو اور اپنی شاعری کو جدیدیت کے رنگ میں رنگ لیا ہے بلکہ انہوں نے کچھ حد تک لفظوں کے برتنے میں اور تجربات کی پیش کش میں اپنے آپ کو گذشتہ شاعری اور طرز ادا سے بالکل الگ نہیں کیا ہے۔ یعنی گذشتہ شعبۂ فکر سے اپنے کو بے نیاز نہیں رکھا ہے۔

''لفظ و معنی'' (ص: ۸۴) میں فاروقی لکھتے ہیں:

> ''اگر میرا جی غالب کے مقابلہ میں نئے شاعر ہیں تو کوئی ضروری نہیں کہ میرا جی غالب سے بہتر بھی ہوں۔ اگر ولی اورنگ آبادی غالب سے پرانے شاعر ہیں تو کوئی ضرور نہیں کہ ولی غالب سے بہتر بھی ہوں گے۔''

اگر منقول اقتباس کو مفروضہ تسلیم کریں تو یہ کہنے میں ہمیں عار نہیں ہونا چاہیے کہ اگر فاروقی، ظفر اقبال اور شہریار، شہپر رسول، خورشید اکبر اور عالم خورشید سے پرانے شاعر ہیں تو کوئی ضروری نہیں کہ یہ پرانے شعرا نئے شعرا سے بہتر ہوں۔

جدیدیوں نے روایت اور ماقبل کی تمام صالح قدروں کو دامن سے جھٹک دیا اور اپنے آپ کو اپنے علاوہ تمام دوسرے شعبۂ فکر سے منقطع کرلیا۔ چونکہ فکر کی رو اور شعور کی لہریں عہد بہ عہد فطری طور پر منتقل ہوتی رہتی ہیں، اس لیے جدیدیوں کے اس انحراف کے باوجود کہیں کہیں وہ چیزیں آجاتی ہیں۔ اگر انہیں بحسن وخوبی برتا گیا تو اچھا ادب پارہ ابھر کر سامنے آگیا ورنہ چیستاں بن گیا۔ دوسری طرف آٹھویں اور نویں دہائی کے تخلیق کاروں اور فنکاروں نے بھی ہر شعبۂ فکر سے صالح قدروں کو اپنے دامن میں سمیٹنے اور انہیں اچھی طرح برتنے کی بھرپور کوشش کی۔ لہٰذا ان کے یہاں ناترسیلیت کا مسئلہ نہیں۔ نئی نسل کو اگر کوئی مسئلہ درپیش ہے تو اپنی نسل کا نقاد پیدا کرنے کا۔ کاش اس نسل کو ایک عدد نقاد مل جاتا!

(ادبی ضمیمہ، قومی آواز، دہلی --- جون ۱۹۹۵)

جدید ادبی نسل: رجحانات و مسائل

اردو شعر و ادب میں جدید (تر) نسل سے متعلق رجحانات و مسائل پر ''افکار ملی'' کے تازہ شمارہ فروری ۹۴ء میں عطا عابدی کا ایک مبسوط و مربوط مضمون نظر سے گزرا۔ اس میں زیادہ تر اقتباسات سے کام لیا گیا ہے۔ مضمون نگار نے نہایت ہی چالاکی اور دیدہ وری سے کام لے کر بین السطور میں اپنی باتیں کہہ دی ہیں۔ اس مضمون میں کئی اہم نکتے ابھر کر سامنے آئے ہیں جو دلچسپ بھی ہیں اور بے لاگ بحث کے متقاضی بھی۔

جمال اویسی کے بقول: ''نئی نسل پر اثر تب ہو جب اسلاف کوئی بڑا کارنامہ چھوڑ جائیں۔ ایسا کچھ نہیں ہوا۔'' جب آدمی کے اندر کسب فیض کی صلاحیت مردہ ہو جاتی ہے تب ایسے غیر معقول تاثرات ذہن میں اُبھرتے ہیں۔ جناب والا نے ''اسلاف'' کی عہد بندی نہیں کی ہے، لہٰذا اس کے ذیل میں ملا وجہی، ولی، شاکر ناجی، قائم، آبرو... سودا، ذوق، آتش، غالب، ظفر، آزاد، حالی، شبلی، اقبال، جوش... اور بھی کئی دوسروں کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ قارئین واقف ہیں کہ ہر عہد میں غالب کے شعری کارنامہ کی اہمیت برقرار رہی ہے۔ آج بھی برمحل اشعار انہی اسلاف کے پیش کیے جاتے ہیں نہ کہ نئی نسل کے۔ ذہن میں جو سیمابی کیفیت اور انتشار ہے وہ اسے ''غور و فکر'' کے لیے کسی مقام پر ٹھہرنے نہیں دیتا، ورنہ غور کرنے کے مقام آتے ہی رہتے ہیں؎

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

قاموس اور لفظیات کو سودا نے عروج بخشا، آتش، درد اور اصغر گونڈوی نے تصوف کی لو کو تیز کیا اور شاعر مشرق علامہ اقبال نے جذبۂ حب الوطنی سے چل کر تیغ خودی کو آبدار کیا جو امت مسلمہ اور

ربوبیت والوہیت کی تفسیر کہی جاسکتی ہے۔ کیا اقبال نے بھی کوئی کارنامہ نہیں چھوڑا اور ان کے یہاں بھی غور وفکر کے موضوعات کا فقدان ہے؟ اگر ایسی سوچ ہے تو اسے انتہا پسندی پر محمول کیا جاسکتا ہے۔ ان کے فارسی کلام کو چھوڑیے، کیا نئی نسل کے سامنے بانگ درا، ضرب کلیم، بال جبریل، ارمغان حجاز (اردو) کی حیثیت ''ڈسٹ بن'' سے آگے کچھ نہیں؟

شاعری سے ہٹ کر نثر کے میدان میں، مقالات ومضمون نگاری بلکہ خطوط نگاری کے میدان میں بھی اسلاف کا دفتر ہی وقیع وبسیط ہے۔ اب اگر کسی کو ''غبار خاطر'' اور ''عود ہندی'' میں دلچسپی نہ ہو تو اس کا کیا علاج ہے؟

حقانی القاسمی کا خیال ہے ''بزرگ تر نسل شاید ''بانجھ ادب'' کی تخلیق میں مصروف ہے۔'' اس جملے میں ابہام ہے۔ بزرگ تر نسل سے کسی کی نشاندہی نہیں ہو پا رہی ہے۔ آخر یہ بزرگ تر نسل کون سی نسل ہے؟ میں سمجھتا ہوں یہ ڈگری کی تقسیم توجیہ سے خالی ہے۔

شاہد عزیز رقم طراز ہیں: ''یہ جدید تر نسل کیا ہے؟ اب تک کتنی نسلیں اردو ادب میں آچکی ہیں؟ ادب میں تو دور چلا کرتے ہیں'' بے شک نسل سے کسی عہد کی شناخت نہیں کی جاسکتی۔ یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ علی سردار جعفری ترقی پسند دور کے شاعر وادیب ہیں یا یہ کہ شمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کے علم بردار۔ مگر جب یہ نئی نسل بوڑھی ہو جائے گی اور اس وقت ایک دوسری نئی نسل تیار رہے گی تو کیا یہ کہا جائے گا کہ جمال اویسی نئی نسل کے شاعر وادیب ہیں۔ کیا اس وقت کی نئی نسل منہ نہ چڑھائے گی؟ یہ سب لایعنی گفتگو ہے۔ آج جس نسل کا ڈھنڈورا پیٹا جارہا ہے، اس کا کہنا ہے کہ وہ کسی ''ازم'' تحریک سے واسطہ نہیں رکھتی ہے۔ یہ اچھی بات ہے۔ کھلا ذہن، کھلی سوچ، کھلا ادب۔ دراصل آج جس دور میں ہم ادب تخلیق کر رہے ہیں اس کے زندہ وتابندہ ہونے کا جواز بھی یہی ہے۔

یہ اور بات ہے کہ واضح منشور نہیں ہے۔ وابستگی اور حد بندی سے متعلق جناب خلیل الرحمٰن اعظمی فرماتے ہیں:

> ''نئی نسل'' کی آواز جس طرح فضاؤں میں گونج رہی ہے کہیں ایسا نہ ہو کہ یہ نامعلوم وابستگی اسے زندگی کے نامیاتی تسلسل سے الگ کردے اور وہ خلا میں بے جان ذروں کی طرح معلق رہ جائے۔ یہ بات تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں ہونا چاہیے کہ اس سائنسی عہد میں جو نسل شعر وادب تخلیق کر رہی ہے، اس کا ذہن وسیع کینوس کا حامل ہے نیز اس میں تجزیاتی مادہ بھی موجود ہے۔ اس نوعیت سے اس نسل میں ندرت فطری طور پر آگئی ہے۔''

یہ بھی بحث طلب موضوع ہے کہ ندرت کس شعبہ زندگی میں پیدا ہوئی ہے۔ مظفر حنفی کا ایک

شعر یاد آرہا ہے ؎

عظمت سے ہٹ کے ندرت وجدت کو ناپئے
ہم اور چیز، غالب و میر و فراق اور

جناب مظہر امام کے انٹرویو کا ایک اقتباس یوں ہے:

''تیسری نسل (مراد ترقی پسند و جدیدیت کو رد کرنے والی نئی نسل سے ہے) کا نصب العین یا رویہ ابھی بہت واضح شکل میں سامنے نہیں آیا۔''

میں سمجھتا ہوں کہ یہاں ''تیسری نسل'' کی مہر ثبت کرنا بھی عجیب بات ہے۔ آخر ترقی پسندوں سے نسل شماری کی زحمت کیوں کی گئی ہے۔ ان لوگوں نے جنہوں نے اس سے قبل شعر و ادب میں کارہائے نمایاں انجام دیے، کیا ان کا تعلق کسی ادبی نسل سے تھا ہی نہیں، اور اگر تعلق تھا تو کس نسل سے تھا؟ اگر اسے تیسری نسل تسلیم کر بھی لیں تو کیا اس کے بعد عہد شناسی چوتھی، پانچویں... وغیرہ نسلوں سے ہوتی رہے گی؟ یہ طے کرنا کارِ محال بھی ہے اور فعل عبث بھی۔

جناب ارشد عبدالحمید کا بیان بھی توجہ طلب ہے۔ مگر صرف اس اقتباس پر توجہ دلانا چاہتا ہوں:

''یہ نسل ذات سے مخاطب ہے مگر خود کلامی اور مریضانہ ابہام یا تنہائی کے مرض کی شکار نہیں۔''

ابہام تو اسی جملے میں پیدا ہو گیا ہے۔ آخر یہ نسل کس کی ''ذات'' سے مخاطب ہے؟ اللہ کی ذات سے؟ اپنی ذات سے؟ کس سے؟ اگر اللہ کی ذات سے مخاطب ہے تو اسے فلسفیانہ فکر کہیں گے اور اگر اپنی ذات سے مخاطب ہے تو یہی ''خود کلامی'' ہے۔ جہاں تک مریضانہ ابہام یا ابہام اور ذکر تنہائی کا سوال ہے، تو اس کی مثالیں بھی بھری پڑی ہیں۔

اس بات کو سب قبول کرتے ہیں کہ جدید تر نسل کے یہاں احساس کرب اور ذکر تنہائی خوب خوب ملتا ہے۔ ناامیدی اور بے وجودی، جنسی ناآسودگی اور رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ ان کی شاعری اور فکشن دونوں میں موجود ہے۔

ارشد عبدالحمید نے لکھا ہے:

''تو اے ترقی پسندو! اور اے جدیدیو! جدید تر نسل کو اپنے اپنے پالے میں گھیرنے کی کوشش نہ کرو کیونکہ نئی نسل خود اپنا ذہن، اپنا نظریہ اور اپنا ادبی رویہ رکھتی ہے اور اپنے فیصلے خود کرنے کی طرف گامزن ہے۔''

یہ بھی مضحکہ خیز پہلو ہے۔ اس طرح مخاطب کرنا اور نعرہ لگانا عدم شعور کو واضح کرتا ہے۔ رات میں جب کوئی بچہ کسی تاریک گلی سے تنہا گزرتا ہے تو وہ اپنے اندر کے ڈر کو کم کرنے کے لیے کوئی گیت گاتا ہوا گزرتا ہے۔ شاید ارشد عبدالحمید پر بھی کسی انجانے خوف کا سایہ ہے۔ کون کس کو اپنے پالے میں گھیرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ نیا ذہن وہ رقیق مادہ ہے جس میں اپنی راہ بنا لینے کی صلاحیت موجود ہے۔ فزکس کا ایک مقولہ ہے کہ .Water seeks its own level

یہ کون نہیں سمجھتا ہے کہ نئی نسل اپنا ذہن، اپنا نظریہ اور ادبی رویہ رکھتی ہے۔ پھر مائک پر کھڑے ہوکر بہ بانگ دہل اعلان کرنے کی ضرورت کیوں آن پڑی؟ اس اعلان سے ترقی پسندوں کے ''پروپیگنڈہ'' کی بو آتی ہے۔ اسی مضمون میں جناب مظہر امام کا یہ قول غور طلب ہے:

''ضروری نہیں ہے کہ ایک نسل کے ادیب ایک ہی انداز میں سوچیں اور لکھیں۔''

یہ قول حقیقت اور صداقت پر مبنی ہے۔ ارشد عبدالحمید یہ بھی کہتے ہیں کہ نئی نسل اپنے فیصلے خود کرنے کی طرف گامزن ہے۔ یہ تو اپنے منہ میاں مٹھو بننے کے مصداق ہوا کہ خود لکھیں بھی اور خود ہی خیر و شر کا پہلو بھی تلاش کر لیں۔ واہ جی واہ! مان گئے!!

مذہبی فکر اور ادب کے رشتے پر اچھی باتیں سامنے آئی ہیں۔ اس تناظر میں پروفیسر طلحہ رضوی برق اور جناب طیب عثمانی ندوی کا نظریۂ شعر و ادب مثبت اور مفید ہے۔ اگر اسلام کو ادب سے اور ادب کو اسلام سے احتیاط کے ساتھ جوڑنے کی کوشش کی جائے تو یقیناً ادب نوع انسانی کے لیے ایک خوبصورت اور فطری ضابطۂ حیات کی تشکیل کرے گا۔ جن لوگوں کا یہ کہنا ہے کہ اس اقدام سے ادب دقیانوسیت کا شکار ہو جائے گا ان جیسے آزاد خیال ادیبوں اور شاعروں نے شعر و ادب کو ہک بٹن، سرکتی جین، چولی، بیڈ شٹ پر بدحواسی کا بوسہ، پیالے کا پانی اور نہ جانے ایسی ہی کتنی عجیب و غریب اصطلاحوں کا گورکھ دھندہ سمجھ لیا ہے۔ مذہب کو ادب سے جوڑنے پر اگر دقیانوسیت پیدا ہو سکتی ہے تو میرے خیال میں مذہب سے دور ہو کر پھوہڑپن کا مظاہرہ ہی ہو سکتا ہے۔ سماج اور معاشرے کی حقیقی تصویر پیش نہیں کی جا سکتی۔ ٹیگور نے مذہب سے الگ رہ کر نہیں بلکہ مذہب کے قریب رہ کر ہی اپنی فکر کو شعری جامہ پہنایا۔ کہیں دقیانوسیت کا گودام ہوا؟ دراصل اسلامی اور مذہبی عناصر کو شعریت بخشنا حوصلہ مرد ہیچ کارہ نہیں۔ ہنرمندی کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس میں پروپیگنڈہ نہیں ہونا چاہیے۔ ورنہ شعریت و ادبیت زائل ہو جائے گی۔ کیا علامہ اقبال کی شاعری دقیانوسیت کی مثال ہے؟

نہ معلوم آزادی کا مطلب کیا تصور کیا جاتا ہے۔ مرکز اصل سے دوری انسان کو دربدری اور

بے سروپائی کے سوا کچھ نہیں دے سکتی۔ فائیو اسٹار ہوٹل میں اگر کوئی بڑا شاعر یا ادیب بیٹھ کر چکن اڑاتا ہے اور ادب بھی تخلیق کرتا ہے تو اس ادب پارے میں ایک احساس کی کمی ضرور رہ جائے گی جو انسانیت کا مغز ہے۔ شراب کے نشے میں شعر اچھا تو کہا جاسکتا ہے مگر اس کی بو معاشرے میں تعفن بھی پھیلا سکتی ہے۔ چونکہ شاعر یا ادیب معاشرے کا ایک فرد ہوتا ہے۔ لہٰذا صالح معاشرے کی تشکیل میں اس کا بھی حصہ ہونا ضروری ہے۔

آج کی شاعری سے آج کی نسل کے نوجوان خورشید اکرم نالاں کیوں ہیں؟ ''ان میں ایک بھی ایسا نہیں ہے جسے پڑھ کر دیر تک جھوما جاسکے'' وہ حق بجانب ہیں۔ آخر یہ شاعری ہے کیا؟ کوئی علم کیمیا یا ریاضی کا فارمولا تو نہیں ہے نا! اس صنف لطیف میں کچھ تو لطافت اور جاذبیت ہو۔ یہ ریاضیہ شاعری کس کام کی؟ ادب اور ادیب کی صورت حال پر اظہار خیال کرتے ہوئے پروفیسر عبدالمغنی شاکی ہیں کہ ادبی کتابوں کو پڑھنے والے کم سے کم ہوتے جارہے ہیں اور پسندیدہ مصنفین کی فہرست گھٹتی جارہی ہے۔ انہوں نے نئے تجربات مثلاً آزاد نظم اور نثری نظم کی طرف بڑھتے ہوئے رجحانات کو بھی مورد الزام ٹھہرایا ہے۔ گو یہ قول بالکلیہ قابل قبول نہیں ہے تاہم اس میں کلام نہیں کہ کم علم اور نکات شاعری سے نابلد حضرات بھی ادھ کچری نثری اور آزاد نظم نگاری میں ہاتھ پاؤں مارنے لگے ہیں۔ اس غوطہ زنی میں ٹھیکری ہی ہاتھ آئے گی نہ کہ گوہر آبدار۔

عشرت قادری نے اس بات کی طرف توجہ دلائی ہے کہ اردو والوں میں باہمی نزاعات بہت ہیں۔ جو جہاں مسند پر براجمان ہے ہلنے کا نام نہیں۔ ''من ترا حاجی بگویم تو مرا حاجی بگو'' کو عملی جامہ پہنانے کی مشنری خوب کام کررہی ہے۔ نئے لکھنے والوں کو اس صورت حال میں یقیناً مناسب جگہ نہیں مل پارہی ہے۔ البتہ جو مکھن لگانے میں ہوشیار ہیں یا ماہر ہیں ان کے لیے مطلع صاف ہے۔ سرکاری و غیر سرکاری اردو تنظیموں میں بقول رونق شہری، گرم پانی سے اردو کی آبیاری کا ڈھونگ کیا جارہا ہے۔ شاہد کلیم نے ایک اہم امر کی طرف توجہ دلائی ہے کہ آج کل انعامات، ادیب کی سیاسی حیثیت کا تعین کرتے ہیں نہ کہ ادبی معیار کا۔ مگر اس طرح کی بے ایمانی اور کج روی پر گرفت کی ضرورت ہے۔ زرخرید ادیبوں اور نقادوں کے چہروں سے نقلی پردے کو نوچ پھینکنے کی ضرورت ہے نہ کہ ''نئی نسل'' اور ''ہماری نسل'' کا نعرہ لگانے کی۔

اس دور میں اردو رسائل کے مدیروں کی حالت بہت خستہ ہے۔ انہیں صرف گنتی کے بڑے ناموں کو چھاپتے نہیں رہنا چاہیے۔ آخر نئے لکھنے والوں کو کب اور کہاں جگہ ملے گی؟ کچھ مدیران تو

ایسے بھی ہیں جنہیں نہ شعری ادب کی پرکھ ہے نہ نثری ادب کی۔ اس لیے وہ بغیر پڑھے اور پرکھے بڑے ناموں کو شائع کیا کرتے ہیں۔ یہ تو وقت کی ستم ظریفی ہے کہ آج ایک بھی اردو ادبی رسالے کا مدیر سیماب، جوش، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالودود، کلیم الدین احمد، محمود ایاز جیسا (الا ماشاء اللہ) نہیں۔ کیا یہ خلا پورا نہیں ہوگا؟ شاید نہیں۔ کیونکہ سسٹم ہی بدل چکا ہے۔ کچھ ایسے مدیر ہیں جو اپنے خریداروں کی تحریریں سال میں ضرور شائع کرتے رہتے ہیں۔ بہر حال یہ رونے کا وقت نہیں بلکہ کچھ کرتے رہنے کا ہے۔ ہر آدمی اپنی جگہ ادب کی خدمت خلوص سے کرتا رہے۔ نئی نسل کو اپنا نام اچھالنے کے بجائے خوبصورت کام اور آثار بیش بہا پیش کرنے کی ضرورت ہے۔

(افکار ملی دہلی، اپریل ۹۴ء)

جواز: ۸۰ء اور بعد کی غزل

میرا تو ماننا ہے کہ ادب میں کسی بھی رجحان کی بالکلیہ موت نہیں ہوتی بلکہ اس کی لہریں ہر دور میں جاری و ساری ہوتی ہیں۔ نہ کلاسکی رجحان ختم ہوا ہے اور نہ ترقی پسند رجحان اور نہ ہی جدیدیت پوری طرح ختم ہوئی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ جب کوئی نیا رجحان سامنے آتا ہے تو اس میں چمک دمک زیادہ ہوتی ہے مگر امتداد زمانہ کے بعد اس پر پردہ (چشم پوشی کا، بے اعتنائی کا، بحث و تمحیص کا) پڑ جاتا ہے۔ پھر یہ ہوتا ہے کہ ہر عہد میں سماجی، اقتصادی اور تہذیبی منظرنامہ بدلتا رہتا ہے۔ نئی نسل نئی سوچ لے کر آتی ہے اور اپنی پیش رو نسل سے فکری نہج پر اس کے اختلافات شروع ہو جاتے ہیں اور پیش رو نسل نو وارد نسل کی توانائی اور قوائے فکر سے مات کھا جاتی ہے۔ جو ایک فطری phenome non ہے۔ اس پر حیرت نا کی باعث تحیر ہے۔

جدیدیت ۶۰ء کے آس پاس شروع ہوئی۔ آج بھی اس کی رمق موجود ہے۔ حالاں کہ فاروقی صاحب کا ماننا ہے کہ ہر نسل بیس پچیس برسوں میں اپنا کام کر چکتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو جدیدیت بھی اپنا کام کر چکی۔ میرا ماننا ہے کہ جدیدیت بھی دوسرے رجحانات کی طرح (تحریک کا ذکر عمداً نہیں کر رہا ہوں) آج بھی زندہ ہے۔ البتہ ۸۰ء کے آس پاس اور بعد میں جس نسل نے بساط ادب پر قدم جمانا شروع کیا، اس کی شاعری اور اس کی فکر اپنے پیش رووں سے مختلف ہے۔ یہاں یہ ذکر کر دینا ضروری ہے کہ ۷۰ء کے آس پاس کی نسل کا ذکر بھی گاہے گاہے آتا رہا ہے جو نہایت ہی مضحکہ خیز ہے۔ اگر دس دس برسوں میں یہ شعری بساط سمٹتی گئی تو ۷۰ء والی نسل بھی جا چکی۔ اس کے لیے جناب شوکت حیات نے احتجاجاً اپنے موقف کا اظہار کیا تھا۔ کتاب نما میں مہمان اداریہ (اگست ۹۷ء) بھی چھپا جو حال ہی میں ایوان اردو میں عنوان بدل کر نئے مضمون کی شکل میں (اپریل ۹۸ء)

شائع ہوا ہے۔ اگر ۷۰ء والی نسل نے ۶۰ء والی نسل کا گلا گھونٹ دیا ہے تو فطری طور پر ۸۰ء والی نسل ۷۰ء والی نسل کا خاتمہ کردے گی پھر ۹۰ء والی نسل ۸۰ء والی نسل کا خاتمہ کردے گی۔ یہ شعری عمل ہے یا نسل کشی؟ یہ کریہہ رویہ ہے جسے کسی طور پر تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ ۷۰ء کے آس پاس اور بعد والی نسل کے چند نام اس طرح لیے جاسکتے ہیں۔ اسعد بدایونی، شہپر رسول، عین تابش، شاہد کلیم، رؤف خیر، شمیم قاسمی، منظر اعجاز، سلیم انصاری، خالد محمود، شمیم طارق، شاہد جمیل وغیرہ۔ یہ شعراء آج بھی پوری توانائی سے شعر کہہ رہے ہیں جو ۸۰ء کے بعد کی نسل کے پیش رو بھی ہیں اور قافلے کے شریک سفر بھی۔ ان شعراء کو بھی خموشی سے اپنی شناخت کا مدار ۸۰ء والی نسل کو تصور کرلینا چاہیے۔ اس میں حرج ہی کیا ہے؟ ۸۰ء والی نسل انہیں Outdated کرنا چاہتی بھی نہیں اور نہ ۸۰ء کے بعد ابھی کسی دوسری نسل کی آمد کی آہٹ ہے۔ ابھی تو ۸۰ء والی نسل کی شاعری پر کھل کر بات بھی نہیں ہو پائی ہے۔ ابھی اس کے بعد کی نسل کا سوال کہاں اٹھتا؟ کوئی بعید نہیں کہ دو تین سالوں کے بعد کچھ لوگ اپنی شناخت ۸۰ء کے بعد علاحدہ منوانے کی تحریک چھیڑ دیں[1]۔ مجھے کسی مابعد جدیدیت کے تصور سے بالکلیہ اختلاف ہے۔ جدیدیت کے بعد جتنی تحریکیں اور جتنے بھی رجحانات آئیں گے سب کے سب مابعد جدیدیت کے زمرے میں آئیں گے۔ پھر تو وجہ تسمیہ کی تعبیر و تشریح مشکل ہو جائے گی اور اس کی معیاد پچاس سال، سو سال اور ہزار سال بھی ہوسکتی ہے۔ اس مدت میں سماجی ڈھانچے میں، تہذیبی اور انسانی شعور میں بے شمار تبدیلیاں واقع ہوں گی۔ اس کے بعد مابعد جدیدیت کی معنویت کیا رہ جائے گی؟

آج کی نسل (۸۰ء کے بعد) جو شاعری کررہی ہے اس کا رنگ اپنے پیش روؤں (جدیدیے) سے جداگانہ ہے۔ کیونکہ آج کی شاعری اپنی لفظیات خود وضع کررہی ہے۔ جس کے لیے اپنا منطقی جواز ہے۔ جن موضوعات کو جن عوامل کے ساتھ شعری پیکر میں پیش کیا جارہا ہے وہ مستعار نہیں۔ بات اپنی ہے اور اپنے رنگ میں ہے۔ دکھ اپنا ہے اور مداوا بھی اپنا، فکر بھی اپنی اور شعور بھی اپنا۔ ایسا نہیں ہے کہ؂

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

جیسے جدیدیوں کے یہ اشعار جن میں ذہنی ناپختگی اور ادھ کچری فکر ملتی ہے؂

---

[1] واضح رہے کہ کسوٹی جدید، بستی پور، بہار نے یہ کام شروع کردیا ہے۔ مگر توقف اور تدبر کی ضرورت ہے۔ (ک۔م)

تھوڑی دیر میں اک چراغوں کی تھالی
کالی بلی سر پر رکھ کر آئے گی
(بشیر بدر)

پیپل ابد کا پھیلا ہوا سا چہار سمت
ابلیس گھات گھات اک آدم کی باس کے
(مصور سبزواری)

روز پکتی ہے شاعری کی بلغ
خوب شب خون کا چلا مطبخ
(ظفر اقبال)

ان اشعار میں فیشن پرستی اور لفظی بازی گری کے علاوہ کیا ہے؟

شاعری میں معنوی گہرائی ہوتی ہے جو ابہام سے پیدا ہوتی ہے مگر جب ابہام کی دبیز پرت جم جائے تو معنویت مفقود ہو جاتی ہے۔ معا یہ کہ شعری فن پارہ ایک پہیلی بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے شاعری اس لیے پڑھی جاتی ہے کہ ذہن کو آسودگی بھی ملے اور شعور کا ظلمت کدہ منور ہو سکے۔ کائنات کی پوشیدہ سطحوں کا ادراک بھی ہو اور شاعر کے افکار سے قارئین استفادہ بھی کر سکیں۔ شاعری کو معاشرے سے بھی سروکار ہے اور شاعر اسی معاشرے کا فرد ہوتا ہے۔ ممکن نہیں کہ شاعر معاشرے میں رہ کر اس کے اثرات قبول نہ کرے۔ اگر وہ یہ ناٹک کرے کہ اس کی شاعری بھی الہامی ہے اور اس کے موضوعات بھی، تو یہ جہل بھی ہے اور معصوم قارئین کو دھوکا دینے کا انوکھا فن بھی۔ جس طرح ۸۰ء کے پہلے والی نسل خود پر لبادۂ مسخری ڈالے رہی۔

آج کی نسل نے خود کو سمجھا ہے۔ معاشرے سے اپنی نسبت جوڑی ہے۔ ان کی شاعری کا مرکز، اپنی فکر اور اپنا معاشرہ ہے۔ معاشرہ سے سروکار رکھتے ہوئے بھی یہ شاعری نام نہاد مسبوقہ ترقی پسندی نہیں کہ شاعر شاعری کو مداری کے مثل ایک ڈھول کی طرح گلے میں لٹکائے ہوئے جمہورے سے پوچھتا پھرے کہ... اس بابو کی جیب میں کیا ہے؟ اس بابو کے ہاتھ میں کیا ہے؟ اس بابو نے سر پر کیا رکھا ہے؟ وغیرہ اور سب کا جواب ''جمہورے'' صحیح صحیح دیتا جائے اور ناظرین حیرت زدہ اور دم بخود دیکھتے رہ جائیں ؎

بتی جلا کے دیکھ لے سب کچھ یہیں پہ ہے
بنیان میرے نیچے ہے شلوار اس طرف

۸۰ء کے بعد والی نسل نے اپنی بنیائن اور اس کی شلوار کی نمائش نہیں لگائی ہے۔ اس کا آئینہ ادراک مصفا اور مجلا ہے۔ یہ اشعار ؎

مطمئن ہوگئے آداب شہیری لے کر
ہم نے کچھ بھی نہ لیا اوج فقیری لے کر
(راشد طراز)

روایت کا ہے اب بھی سحر قائم
ہر اک جدت پرانی ہوگئی ہے
(عطا عابدی)

اسے دوستوں پر بھروسہ نہیں
مخالف سب اس کے مشیروں میں ہیں
(ظہیر رحمتی)

یعنی یہ نسل تشکک اور التباس کے حصار سے باہر آچکی ہے۔

آج کی نسل جدید علوم حاصل کرتے ہوئے خلا میں معلق ہو کر شاعری نہیں کر رہی ہے بلکہ زمین پر رہ کر تجربے اور مشاہدے کو فن شعر سے ہم آہنگ کرتی ہوئی آگے بڑھتی جا رہی ہے۔ اس کے سامنے کھلی ہوئی وسیع کائنات ہے۔ اس میں توانائی ہے۔ قوت ترسیل اور ذریعہ اظہار میں یہ نسل خود مکتفی ہے۔ مانگے کا اجالا پر گزر بسر نہیں کرتی۔ اپنا مطالعہ ہے اور اپنی سوچ اور اس سوچ کے لیے اپنا جواز بھی ہے ؎

زباں کا زاویہ لفظوں کی خو سمجھتا ہے
میں اس کو آپ پکاروں وہ تو سمجھتا ہے
(شہپر رسول)

سوچ تو سب کی اپنی ہوتی ہے۔ اصل چیز یہ ہے کہ اپنی اس سوچ کے لیے اپنا جواز بھی ہے کہ نہیں، یا پھر سوچ اپنی اور جواز (Legitimacy) پڑوسی سے مستعار؟ اگر خود جوازیت کو سمجھنا ہو تو مذکورہ بالا شعر پر اس کا اطلاق کریں۔ ظاہر ہے ''آپ'' پکارنے پر ''آپ'' ہی سمجھا جانا چاہیے مگر شاعر نے جواز یہ پیش کیا کہ لفظوں کی ادائیگی کے وقت زبان کا جو زاویہ بنتا ہے اس سے مخاطب (محبوب) واقف ہے اور لفظوں کی ''خو'' بھی اس پر واضح ہے۔ لہٰذا ''آپ'' کا مفہوم ''تو'' ہو جانا بعید نہیں۔ بات خلا میں نہیں کی گئی ہے۔ اس لیے میرا ماننا ہے کہ اگر اس نسل کا نام ہو تو خود جواز نسل

ہو کہ مابعد جدیدیت سے بات نہیں بنتی اور عقدہ لاینحل رہ جاتا ہے۔ خالد عبادی کا یہ شعر دیکھیں جو اپنے معنوی امکانات کے لیے جواز بھی رکھتا ہے ؎

ترے سپنے سجانا چاہتا ہوں
میں سر پر شامیانہ چاہتا ہوں

تحیر نہیں، اور اگر ہے تو اس کا جواز ہے۔ سپنا اگر مثل شامیانہ ہے تو اس کا جواز ہے۔ لہٰذا یہ بات تسلیم کی جانی چاہیے کہ ۸۰ء کے بعد کی ادبی نسل نے اپنے شعری اظہار کا جواز تلاش کیا ہے جو کسی ''نئے منظر نامہ'' یا نئی دریافت سے کم نہیں۔ اس نسل کو نقاد کی تلاش نہیں ہے۔ نقاد خود اس نسل کی تخلیق تک پہنچنے کے لیے پر تول رہا ہے۔ شاعر اور نقاد کے تنازعہ سے کیا حاصل؟ ڈاکٹر اسعد بدایونی نے ایک جگہ لکھا ہے:

''ناقد کو اپنا منصب پہچاننا چاہیے کہ وہ ادب کا اہم ترین شخص نہیں ہے بلکہ ایک طفیلی گروپ کا آدمی ہے... نئی نسل کے فنکار تنقید کی حکمرانی سے قطعی طور پر انکار کرتے ہیں۔''

(دائرے، علی گڑھ، ۴، ۱۹۸۸ء)

حالاں کہ ناقد کو محض طفیلی گروپ کا آدمی کہنا اس کی اہمیت سے صرف نظر کرنا ہے جو انتہا پسندی کے مترادف ہے۔ جمال اویسی نے بڑی اچھی بات لکھی ہے کہ نئے اور جدید خیالات کی ہمک میں بزرگوں نے ٹائی کوٹ پہن کر اور جام ہاتھ میں لے کر سارتر اور ایلیٹ بننے کی کوشش بھی کی مگر شخصیت اندر سے غیر مستحکم ہی رہی کہ ان کے اندر کسی مرکزی قوت کا فقدان تھا... اس نے ہمیشہ اپنے خارج سے سہارا مانگا۔ (مہمان اداریہ، کتاب نما۔ فروری ۹۸ء)

ٹائی اور کوٹ پہن کر سارتر اور ایلیٹ بننے والی بات آج کی نئی نسل میں بھی کہیں کہیں دیکھنے کو ملتی ہے۔ محفلوں میں بزرگوں کے سامنے سگریٹ کے کش لے کر مرغولے بنانا بھی اسی قبیل کا عمل ہے۔ کچھ نئے ساتھی اس ڈگر پر قائم ہیں جو اخلاقی، سماجی اور تہذیبی رویوں کے منافی ہے۔ شاعر یا ادیب سماج اور اخلاق کے اجزا و عناصر کو اپنی فکر کا حصہ تصور کرتا ہے۔ مرکزی قوت یہی تو ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ خارجی سہاروں سے قطع نظر اگر اپنی کوئی اساس ہے تو یہی قدریں ہیں جو اس نئی نسل کی کمائی کہی جا سکتی ہے۔ چند اشعار دیکھیں پھر ان کی مشترکہ توجیہات ؎

سبھی کے اپنے مسائل ہیں اپنی تدبیریں
کوئی چراغ جلاتا کوئی بجھاتا ہے
(اسعد بدایونی)

خود کو سنبھالنا بھی قیامت ہے ان دنوں
اب ہم ہیں اور آگ پکڑنے کے مرحلے
(رؤف خیر)

جگا دیا مجھے کس نے اچھال کر پتھر
میں اپنے آپ میں سویا ہوا سمندر تھا
(رئیس الدین رئیس)

فصل شعلوں کی اگانا چاہتا تھا شہر میں
مانگ کر جو آگ کل مجھ سے ذرا سی لے گیا
(سلیم انصاری)

گنہ کے بوجھ سے یہ ہاتھ ہی نہیں اٹھے
لبوں پہ ورنہ ہمیشہ دعا مچلتی رہی
(عالم خورشید)

اب کسی پیکر فردوس پہ تکیہ کیسا
کس کو معلوم تھا کشمیر بدل سکتا ہے
(خورشید اکبر)

سجدہ کرتے ہیں روایت کے غلام
دل جھکایا تو جبیں کچھ بھی نہیں
(جمال اویسی)

نہ قافلے سے الگ ہوں نہ قافلے میں ہوں
غبار راہ کی مانند راستے میں ہوں
(نعمان شوق)

سواری فیل کی کب جانئے یلغار کردے
مرے پیچھے ابابیلوں کا لشکر چھوڑ دینا
(خورشید طلب)

جو سراپا التجا بن کر ملا تھا پہلے روز
اتنی جلدی پھر خدا ہوجائے گا سوچا نہ تھا
(سراج اجملی)

غیرت داروں کے زخموں پر مرہم مت رکھنا
ہمدردی کا اک رخ دل آزاری ہوتا ہے
(شکیل جمالی)

لپک رہے تھے شرر نفرتوں کے میری طرف
کھڑا ہوا میں وفاؤں کے سائبان میں تھا
(عاصم شہنواز)

ناخن عقل کہاں رشتۂ دنیا ہے کہاں
چھوڑ دو یار اسے اور بھی الجھاؤ گے
(احمد محفوظ)

تیرے بن یوں سلگتی رہی زندگی
جیسے لکڑی کوئی ادھ جلی چھوڑ دے
(ملک زادہ جاوید)

میں بوڑھا ہوچکا ہوں پھر بھی ماں تاکید کرتی ہے
مرے بیٹے نہ جانا گھر سے باہر شام ہوتے ہی
(راشد انور راشد)

حاصل ہے ہم کو لذت توبہ خطا کے بعد
بہتر ہے، آدمی ہیں فرشتہ نہیں ہیں ہم
(طارق متین)

ملے ہیں عظمت کردار پر انہیں طمغے
فضا میں لوگ جو نفرت کا زہر گھولتے ہیں
(عمران عظیم)

ایک ماں نے ''چیخ'' رکھا اپنے مستقبل کا نام
ایک بیٹا درد کے کشمیر میں گم ہوگیا
(عادل حیات)

خواب بننے کا ہنر اپنا ہے۔ جن موضوعات کو شاعری میں پیش کیا گیا ہے ان کی دلیل اور ان کا جواز موجود ہے۔ بے سروپا مضمون پیش نہیں کیا گیا ہے یا کاٹھ کا گھوڑا بنا کر اسے راکٹ یا میزائل تصور کرتے ہوئے خلا میں نہیں چھوڑا گیا ہے۔ یہ نسل اپنا جواز اس لیے رکھتی ہے کہ اس کا رشتہ زمینی ہے۔ اس نے اپنے پیروں پر چلنا خود سیکھا ہے۔ خارجی بیساکھیوں کا سہارا لے کر اپنی تہذیبی اور سماجی قوت کا مذاق نہیں اڑایا ہے اور اگر کسی نے یہ گستاخی کی ہے تو وہ بھی شعری اور ادبی سراب میں محض ایک قطرۂ آب کی جستجو میں سرگرداں ہے جو سعیٔ لا حاصل سے آگے کچھ نہیں۔ نئے تیور سے کہے ہوئے تازہ کار اشعار کو کسی تنقیدی بیساکھی کی ضرورت بھی نہیں۔ یہاں رؤف خیر کا موقف دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

نئی نسل کے فنکار کو ناقد کی مشفقانہ اور بزرگانہ قسم کی مسکراہٹ کھلتی ہے۔

(دائرے، علی گڑھ: ۱۹۸۸ء ص: ۱۷)

یہ سچ ہے کہ تخلیقی فنکار کو کسی نقاد کی مشفقانہ مسکراہٹ (جو ایک بیساکھی ہے) گراں گزرتی ہے۔ ہاں ان تخلیقی فنکاروں کے لیے اس ''مسکراہٹ'' کی اہمیت فزوں تر ہوجاتی ہے جو خود طفیلی فنکار ہوتے ہیں یا جن کے یہاں Oniginality نہیں ہوتی۔ موجودہ غزل کے حوالے سے نامی انصاری اپنا خیال یوں ظاہر کرتے ہیں:

''موجودہ غزل جس ڈگر پر چل رہی ہے وہ جدیدیت کے اماموں کی مرضی ومنشا کے مطابق یقیناً نہیں ہے۔'' (نیا سفر ۹-۱۰، ۱۹۹۸ء، ص: ۲۲۳)

۸۰ء کے حوالے سے جو شاعری ہورہی ہے (واضح ہو کہ یہاں غزلوں کے تعلق سے گفتگو ہورہی ہے) اس کی اپنی شناخت ہے۔ موضوع کے لحاظ سے بھی اور ڈکشن کے لحاظ سے بھی۔ کچھ دوستوں نے کھردرے اور لچر الفاظ وتراکیب کا استعمال کیا ہے مگر ایسے کم شعراء ہیں۔ جناب عین تابش نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ تمام الفاظ اپنی تمام ترجہات کے ساتھ جدید شاعری اور ادب میں استعمال ہو چکے ہیں۔ اس سے جو بھی نئی تخلیقات ہوں گی ان کا حوالہ جدیدیت ہی ہے۔

(کتاب نما، مئی ۹۸، ص: ۲۶)

تمام الفاظ جب خرچ ہو چکے تو یہ نئی نسل کیا کرے؟ خلا میں ٹکٹکی لگائے رہے کہ آسمان سے

نئے الفاظ اتریں تو مشق سخن کی گاڑی آگے بڑھے۔ تمام الفاظ اپنی تمام جہات کے ساتھ استعمال ہو چکے۔ کوئی جہت بھی نہیں۔ صاحب! آپ نے تو اس نئی نسل کو فرہنگ نکالا کر دیا۔ پھر آج کی تخلیقات کا حوالہ جدیدیت کو ماننا بے تکی سی بات ہے۔ زمانہ آگے بڑھتا جا رہا ہے آپ اسے پیچھے گھسیٹ رہے ہیں۔ جدیدیت کی جو اعلا اور لائق اعتنا قدریں ہیں انہیں یہ نسل خود قبول کرتی ہے۔ اختلاف اس بنیاد پر نہیں ہے اور اگر ہے تو یہ کہ... یہ نسل وہ ہے جو ماضی کی دوسری نسلیں، نہیں تھیں۔ یہی اس کی شناخت بھی ہے۔ اگر ایک خارجی سہارا میں بھی لوں تو سوسیر کے بقول:

Every sign is to be what others are not

گرچہ یہ لسانی بحث نشان، معنی نما اور تصور معنی کے ذیل میں کہا گیا ہے مگر یہاں بھی اگر Sign کو Generation تصور کریں تو بات صاف طور پر سمجھ میں آجاتی ہے۔

(مہمان اداریہ، کتاب نما، جون ۹۸ء)

شبلی: اپنے عہد کے پس منظر میں

انگریزی حکومت کے تسلط سے پہلے ہندوستان میں کئی اصلاحی تحریکیں شروع ہوئیں۔ مذہبی تصورات کی ترویج پر بالخصوص زور دیا گیا۔ اس نوع کی تحریکوں سے جنہیں منسوب کیا جاتا ہے، ان میں حضرت شاہ ولی اللہ، شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی، مولانا سید احمد بریلوی، مولانا کرامت علی جونپوری، مولانا عبدالحئی، مولوی محمد اسمٰعیل پانی پتی اور دیگر شخصیتوں کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان حضرات نے وطن کے چپہ چپہ میں انس و محبت اور دعوت و تبلیغ کا علم بلند کیا۔ اسی زمانے میں انگریزی تعلیم کو ہندو دھرم کے رہنما بسر و چشم قبول کر رہے تھے جب کہ مسلم قوم اور اس کے رہنماؤں نے اس انگریزی تعلیم کی مخالفت کی۔ راجہ رام موہن رائے کے بارے میں عزیز احمد لکھتے ہیں:

> ''رام موہن رائے اس جماعت کے پہلے رہنما تھے اور جس مذہبی اصلاح کا انہوں نے آغاز کیا وہ پہلی اصلاحی تحریک تھی جو مسیحی اثرات اور انگریزی تعلیم کے ذریعے مغربی خیالات سے جاری ہوئی۔''

راجہ رام موہن رائے کے علاوہ گوپال کرشن گوکھلے اور راناڈے نے ''پرارتھنا سماج'' کی تشکیل کی۔ سوامی دیانند سرسوتی نے آریہ سماج کی بنیاد رکھی اور ویدک دھرم کا پرچار کیا۔ شری رام کرشن نے ''رام کرشن مشن'' کے ذریعہ مشرق اور مغرب کے تہذیبی اور تعلیمی عناصر و عوامل کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ مسلمانوں میں بھی دھیرے دھیرے ایک نامعلوم سا جذبہ بیدار ہو رہا تھا اور ان کے دلوں میں بھی کش مکش کی جگہ تہذیب و تمدن اور جدید تعلیم کی شمع روشن ہونے لگی تھی۔ البتہ کچھ کٹر قسم کے مسلمانوں نے نئی روشنی کو گمراہ کن سمجھا۔ اسی عہد میں سرسید کی شخصیت سامنے آئی۔ سرسید سلطنت مغلیہ کی زوال پذیری، انگریزی حکومت کے استحکام اور مسلم قوم کی تعلیمی بے چارگی و پس ماندگی کو

اچھی طرح سمجھ رہے تھے۔ ان کی ادبی و تعلیمی تحریک نے اس وقت کے ذہین اور قابل زعمائے قوم کو متاثر کیا۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ اور شبلی کے نام بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ شبلی نے تاریخ نگاری و سیرت نگاری اور مقالہ نگاری میں اپنی خدا داد صلاحیت سے کئی اہم آثار چھوڑے جیسے: سیرۃ النبی، سفرنامہ، المامون، الجزیہ، الغزالی، اورنگ زیب عالم گیر، سوانح عمری مولانا روم، الکلام، الفاروق، سیرت النعمان اور مقالات شبلی وغیرہ۔

شبلی کو ان کے والد جناب شیخ حبیب اللہ صاحب اکتوبر ۱۸۸۱ء میں لے کر علی گڑھ گئے جہاں مہدی حسن انٹرنس کررہے تھے۔ شبلی نے سرسید کے لیے ایک عربی قصیدہ لکھ لیا تھا جسے سن کر سرسید بہت متاثر ہوئے تھے جو بعد میں اخبار علی گڑھ گزٹ کے شمارہ مورخہ ۱۵/اکتوبر ۱۸۸۱ء میں شائع ہوا۔ اس ملاقات کے بعد شبلی اور سرسید بہت قریب ہوگئے اور آگے چل کر مولانا شبلی علی گڑھ میں عربی کے اسسٹنٹ پروفیسر بھی ہوگئے۔ وہ اس کالج کی سیاسی اور سماجی فضا سے بہت متاثر ہوئے۔ اس کا اندازہ ان کے اس موقف سے لگایا جاسکتا ہے:

> ''حضرات! یہ سچ ہے کہ اگر میری زندگی کا کوئی حصہ علمی یا تعلیمی زندگی قرار پاسکتا ہے تو اس کا آغاز، اس کی نشو نما، اس کی ترقی، اس کی نمو، اس کا امتیاز جو کچھ ہوا ہے، اسی کالج سے ہوا ہے۔''

علی گڑھ میں رہ کر شبلی کو قومی اور ملی دونوں قطبین کے قریب جانے اور انہیں سمجھنے کا موقع ملا ''صبح امید'' اسی زمانے کی مشہور نظم (مثنوی) ہے۔ اس میں ایام ماضی کی کروٹیں بھی ہیں اور اس دور کی زبوں حالی بھی، تہذیب و تمدن کی شکست و ریخت کا پرتو بھی ہے اور ثقافتی ڈھانچے کے ٹوٹنے بکھرنے کی اندوہناک داستان بھی۔ چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

وہ قوم کہ جان تھی جہاں کی
جو تاج تھی فرق آسماں کی
تھے جس پہ نثار فتح و اقبال
کسریٰ کو جو کرچکی پامال
وہ نیزۂ خوں فشاں کہ چل کر
ٹھہرا تھا فرانس کے جگر پر

زوال آمادہ معاشرہ اور آپسی منافقت پر شبلی کا تاثر یوں ہے:

اپنی تو ہمیں نہ کچھ خبر تھی
اوروں کے عیوب پر نظر تھی
لڑ پڑتے تھے بات بات میں ہم
ڈوبے تھے تعصبات میں ہم
برپا تھے وہ مسجدوں میں فتنے
دیکھے نہ سنے کبھی کسی نے

شبلی جس عہد میں جی رہے تھے، اس کے تقاضے اور نئی روشنی پر وہ کچھ اس طرح اظہار خیال کرتے ہیں:

سمجھے نہ ذرا کہ وقت کیا ہے؟
کس سمت زمانہ چل رہا ہے
اب صورت ملک و دیں نئی ہے
افلاک نئے، زمیں نئی ہے
لیکن نقش زمیں رہے ہم
بیٹھے تھے جہاں وہیں رہے ہم

شبلی سرسید کی تحریک کی کورانہ تقلید نہیں کرتے تھے بلکہ ان کے نظریات کو عقل کی کسوٹی پر پرکھنے کے بعد تسلیم کرتے تھے۔ خود شبلی کی تعلیم وتربیت قدیم طرز پر ہوئی مگر وقت اور اقتضائے وقت نے ان کے اندر قدیم وجدید افکار کا ایک خوبصورت امتزاج پیدا کر دیا۔ وہ اس بات کو تسلیم کرتے تھے کہ اگر مسلم قوم جدید تعلیم سے بے بہرہ رہ گئی تو رفتار زمانہ اسے گرد راہ بنا دے گی۔ اس امر کی تصدیق وتوثیق سید صباح الدین عبدالرحمٰن کے اس قول سے ہوتی ہے:

”وہ تو عربی مدارس میں بھی انگریزی پڑھانے کے لیے کوشاں رہے، فرماتے ہیں کہ اگر علماء انگریزی جانتے ہوتے تو کیا کچھ نہیں اسلام کی خدمت کر سکتے تھے۔“

علی گڑھ کا کالج خالصتاً جدید علوم وفنون کا مرکز بنا ہوا تھا جہاں ہندو، مسلم، انگریز ہر فرقہ کے اساتذہ تھے۔ اس فضا سے شبلی نے اپنے آپ کو کچھ اس طرح ہم آہنگ کر لیا کہ پروفیسر آرنلڈ اور دوسرے انگریز اساتذہ مولانا موصوف کے تحقیقی ذہن اور نو بہ نو علمی اور تاریخی کاموں سے مرعوب ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ کالج کے ایام پروفیسری میں شبلی نے یہاں کے ماحول کو اہل علم کی آماجگاہ بنا دیا تھا۔ مولانا حالی بھی اکثر یہاں آتے رہے۔ محمد علی مرحوم، مولوی عزیز مرزا، خواجہ غلام الثقلین اور

مولوی عبدالحق اسی ماحول کے پروردہ ہیں۔ ان کی تصنیفات و تالیفات کا یہ عالم تھا کہ اکثر تصنیف تین چار مہینے میں ختم ہوجاتی تھی اور دوسرے ایڈیشن کی نوبت آجاتی تھی۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کے رشحات قلم نے علی گڑھ کالج کو مالی تعاون بھی عطا کیا۔ سید سلیمان ندوی کا بیان ملاحظ کیجئے جس سے شبلی نعمانی کی عظمت کا پتہ چل سکے گا:

''... ان کی نظر کیسی غائر اور ان کا علم کیسا وسیع، ان کے خیالات کیسے بلند، ان کا ذہن کیسا تیز، ان کی تحریر کیسی پرزور، ان کا بیان کیسا صاف اور ان کی تحقیق کیسی عالمانہ ہے۔ وہ ہمارے زمانے کے پہلے مصنف ہیں جنہوں نے اپنی تالیفات میں فصاحت بیان اور سلاست عبارت اور لٹریچر کی تمام خوبیوں کے ساتھ اعتدال اور بے تعصبی اور انصاف کا لحاظ رکھا... اخبار و روایات کے صدق و کذب کے دریافت کرنے کا راستہ بتایا...''

مگر ان تمام خوبیوں کے باوجود آخر کون سے اسباب تھے کہ مولانا شبلی سرسید کے مخالف ہوتے گئے اور ایک وقت وہ بھی آیا کہ سید محمود کے زمانے میں وہ کالج سے رخصت ہوگئے؟ سرسید کے قریب رہ کر بھی شبلی ان کے سارے نظریات سے اتفاق نہیں کرتے تھے۔ سرسید کو مختلف النوع تاویلات بہم پہنچا دیتے مگر خود الگ ہو جاتے۔ سرسید عیسائیوں کی گردن مروڑی ہوئی مرغی کو جائز قرار دیتے تھے، شبلی کہتے تھے کہ بے شک اہل کتاب کا کھانا اور ذبیحہ حلال ہے مگر اس شرط کے ساتھ کہ محرمات اسلام میں سے نہ ہو، سرسید دعا کی قبولیت کو تسلیم نہیں کرتے تھے۔ اس طرح اور بھی کئی اسباب ظاہری و باطنی تھے جن کی بنا پر شبلی اور سرسید میں اختلاف پیدا ہوتا گیا۔

''ہیروز آف اسلام'' میں حضرت عمر کی زندگی قلم بند کرنے کو سرسید پسند نہیں کرتے تھے۔ ''الفاروق'' کے وجود میں آنے سے پہلے ہی منشی سراج الدین احمد نے ۱۸۹۳ء میں سیرۃ الفاروق کے نام سے ایک کتاب لکھ دی۔ شبلی اس سے بددل ہوئے جس کے لیے سرسید نے صفائی پیش کی اور اخیر میں شبلی کے الفاروق لکھنے کے عزم صمیم پر ناپسندیدگی کا اظہار کیا:

''... اور ہم دعا کرتے ہیں کہ خدا کرے مولوی شبلی الفاروق نہ لکھیں۔ ہم مولوی شبلی سے اصرار کررہے ہیں کہ اپنا سفرنامہ ختم کرنے کے بعد الغزالی یعنی لائف آف امام غزالی لکھ دیں... خدا ان کو توفیق دے کہ ہماری بات کو مانیں۔ اس کے بعد جو خدا کو منظور ہو وہ کریں، لیکن اس کے بعد بھی انہوں نے الفاروق لکھی تو ہم اس وقت ان کو کہیں گے جو کہیں گے۔''

مگر شبلی کے اندر جو علمی تحقیق اور مادہ تحریر نہاں تھا اس کا تقاضا یہی تھا کہ الفاروق جیسی کتاب لکھی جائے۔ تمام تر مصروفیات، ملازمت اور اتفاقی موانع کے باوجود یہ کتاب ۱۸۹۴ء سے شروع

ہوکر ۱۸۹۸ء میں مکمل ہوگئی۔ اس کے پہلے ہی جب مولانا شبلی سفر روم سے واپس آئے تھے تو سرسید نے ایک طالب علم سے انگریزی میں خط لکھوا کر حکومت فرنگ کو بھجوا دیا تھا اور شبلی جیسے نابغۂ روزگار کو خطاب سے نوازنے کی سفارش کی تھی۔ آخر کار شبلی کو شمس العلماء کا خطاب جنوری ۱۸۹۴ء میں تفویض کیا گیا۔ سرسید نے اسے مشتہر کر کے کالج کی مقصد براری کا کام بھی لیا۔ اس وقت مولانا شبلی کی عمر پینتیس سال تھی۔ مگر وہ وقت بھی آیا کہ مولانا کے تعلقات انگریزوں سے خراب ہوتے گئے۔ پان اسلام ازم کا ہوا یورپ کے ماحول پر چھایا ہوا تھا۔ انگریزوں کو شک ہوگیا کہ مولانا اسی پان اسلام ازم کے داعی بن کر ہندوستان واپس آئے ہیں۔ شبلی کے ساتھ جاسوس بھی لگائے گئے اور کدورت اتنی بڑھی کہ انہیں سلطان ترکی سے جو تمغہ مجیدی بطور نشان محبت ملا تھا، وہ چوری ہوگیا۔ اس وقت سرسید سے بھی اختلاف بڑھ رہے تھے۔ دراصل سرسید انگریزوں کو بہت قریب رکھنا چاہتے تھے اور اسی لیے کالج میں مسلمان بچوں کی تربیت کا کام بھی انگریزوں کو دے رکھا تھا جس کی وجہ سے ان کے خاص معاون اور دوست مولوی سمیع اللہ خاں بھی برہم ہوگئے تھے۔ سرسید کی طبیعت کا خاصہ تھا کہ وہ اپنی ہر بات پر آمنا وصدقنا کہلوانا چاہتے تھے۔ حیات جاوید میں مولانا حالی نے ان کے اس میلان طبع کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

''اس میں شک نہیں کہ سرسید احمد خاں بالکل ایک ڈسپاٹک طبیعت کے آدمی تھے، اس خصلت کو چاہو ان کے بڑے کاموں کی بنیاد سمجھو اور چاہو ان کے اخلاقی عیوب میں شمار کرو، بہرحال یہ خصلت ان میں ضرور تھی۔''

انگریزی تعلیم کا چرچا تھا اور شبلی نے بھی اس تعلیم کی وکالت کی تھی مگر سرسید کے نظریے اور شبلی کی فکر میں بڑا فرق ہے۔ شبلی نے ایک تقریر میں کہا تھا:

''یہ بات کہ قوم کو انگریزی میں اعلیٰ درجے کی تعلیم کی نہایت ضرورت ہے، ایک ایسا دعویٰ ہے جو اپنے ثبوت میں دلیل کا بہت کم محتاج ہے۔ ظاہر ہے کہ ہماری ملکی، تمدنی، اخلاقی غرض ہر ایک طرح کی ترقی انگریزی میں اعلیٰ درجے کی تعلیم پر موقوف ہے۔''

مولانا سید احمد خاں کے بارے میں سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے۔ مسٹر بک (پرنسپل کالج) نے اپنی شاطرانہ چال سے سرسید کے دل میں یہ بٹھا دیا تھا کہ کانگریس کی مخالفت اور انگریزوں کی دوستی ہی میں دراصل کالج اور مسلمانوں کا فائدہ ہے۔ سرسید انگریزوں کی آنکھ سے دیکھنے لگے تھے اور انہیں کے کانوں سے سننے لگے تھے۔ اس طرح سیاسی پالیسی کی سطح پر بھی شبلی نے سرسید سے مخالفت کی۔ انہوں نے اپنے دوست کو ایک خط میں لکھا:

”رائے میں ہمیشہ آزاد رہا۔ سرسید کے ساتھ سولہ برس رہا لیکن پولیٹکل مسائل میں ہمیشہ ان سے مخالف رہا اور کانگریس کو پسند کرتا رہا اور سرسید سے بارہا بحثیں رہیں۔“

اس طرح کئی سطحوں پر شبلی کے اختلاف قائم رہے۔ شبلی کا سیاسی ذہن پختہ اور بالیدہ تھا۔ اس لیے وہ اتنی آسانی سے سرسید کی حامی نہیں بھر سکتے تھے۔ قوم کی فلاکت اور معاشرتی امراض کے لیے سرسید کا نسخہ یہ تھا کہ مسلمان مذہب کے علاوہ ہر چیز میں انگریز ہو جائیں۔ جب کہ شبلی یہ چاہتے تھے کہ اسلامی شعار اور اخلاق کی بقا اور تحفظ کے ساتھ ساتھ زمانے کے بدلتے ہوئے رجحانات کی مفید اور لائق تتبع اقدار کو اپنایا جائے۔ ان دونوں نظریوں میں بین فرق ہے۔ سرسید وضع قطع اور انگریزی اطوار کی طرف مائل رہے اور اس دھن میں قوم کی زندگی سے دور ہوتے گئے۔

سرسید کی خواہش تھی کہ ان کی سوانح عمری شبلی لکھیں۔ مگر شبلی تاویلوں اور حیلوں کے ذریعے اس سے دامن بچاتے رہے۔ آخر کار یہ کام مولانا حالی کے سپرد ہوا۔ اس طرح سرسید اور شبلی کے درمیان نظریاتی اختلافات بڑھتے گئے۔ شبلی کے خطوط میں اسی کی وضاحت ملتی ہے۔ شبلی کے علاوہ اور کئی لوگ کالج اور تحریک سے برہم ہو گئے تھے۔ ان سب باتوں سے قطع نظر شبلی کی نظموں میں جو احتجاجی رنگ ملتا ہے اس پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ وہ ایک صاف گو اور بے باک عالم تھے۔ تحریر، تقریر اور شاعری میں ان کی صاف گوئی دیکھی جاسکتی ہے۔ اخلاقی اور مذہبی نظموں کے علاوہ انہوں نے متعدد نظمیں لکھیں۔ کلیات شبلی میں اس قبیل کی ۴۹ نظمیں درج ہیں۔

۱۹۱۲ء میں یوروپ کے مختلف ملکوں نے ساز باز کر کے بلقان سے ترکی پر حملہ کروا دیا۔ اس خون ریزی اور بربریت کا اثر ہندوستانی مسلمانوں پر بھی ہوا۔ غم و غصے کی ایک لہر سی پیدا ہو گئی۔ شبلی نے اس واقعہ سے متاثر ہو کر ایک نظم ”شہر آشوب اسلام“ لکھی:

حکومت پر زوال آیا تو پھر نام و نشاں کب تک
چراغ کشتۂ محفل سے اٹھے گا دھواں کب تک
قبائے سلطنت کے گر فلک نے کردیے پرزے
فضائے آسمانی میں اڑیں گی دھجیاں کب تک
مراکش جاچکا، فارس گیا، اب دیکھنا یہ ہے
کہ جیتا ہے یہ ٹرکی کا مریض سخت جاں کب تک
یہ سیلاب بلا بلقان سے جو بڑھتا جاتا ہے
اسے روکے گا مظلوموں کی آہوں کا دھواں کب تک

شبلی کے سامنے مراکش اور فارس کا تاریخی پس منظر بھی ہے۔ ان کی فکر میں خلوص اور احساس کی شدت ہے۔ ٹرکی کو ''مریض سخت جاں'' کہنا بڑی ہی اندوہناک تصویر پیش کرتا ہے۔ اس نظم کا عروج ملاحظہ کیجئے:

یہ مانا تم کو تلواروں کی تیزی آزمانی ہے
ہماری گردنوں پر ہوگا اس کا امتحاں کب تک
کہاں تک لوگے ہم سے انتقامِ فتح ایوبی
دکھاؤ گے ہمیں جنگ صلیبی کا سماں کب تک
بکھرتے جاتے ہیں شیرازۂ اوراق اسلامی
چلیں گی تند بادِ کفر کی یہ آندھیاں کب تک

نظم کا اختتام یوں ہوتا ہے:

جو ہجرت کر کے بھی جائیں تو شبلی اب کہاں جائیں
کہ اب امن و امان شام و نجد قیرواں کب تک

اس جنگ میں طبی امداد کے لیے مولانا محمد علی نے ڈاکٹر مختار احمد انصاری کو علی گڑھ سے وفد لے کر بھیجا۔ شبلی نعمانی بھی لکھنؤ پلیٹ فارم پر الوداع کہنے کو حاضر تھے، ان کے اندر جو جوش، جذبہ اور ہیجانی کیفیت تھی اس کا اندازہ شیخ اکرام کے اس قول سے ہوگا:

''گاڑی روانہ ہونے لگی تو انہوں نے (شبلی) وفور جوش میں چاہا کہ ڈاکٹر انصاری کے پاؤں کا بوسہ لیں۔ لیکن ڈاکٹر صاحب نے اس وقت بوٹ پہن رکھے تھے۔ علامہ ان ہی سے لپٹ گئے۔ لب سے بوٹوں کے بوسے لیے۔ آنسوؤں سے ان کے گرد و غبار کو دھویا اور اس طرح اس مجسمۂ جوش و جذبات نے اپنے سوز دروں کو ٹھنڈا کیا۔''

پھر جب ڈاکٹر مختار احمد انصاری وفد لے کر واپس آئے تو بمبئی میں ان کے خیر مقدم میں ایک جلسہ منعقد ہوا جس میں شبلی نے ایک خوبصورت نظم لکھی اور پڑھی تھی۔ صرف دو اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

تمہارا دردِ دل سمجھیں گے کیا ہندوستاں والے
کہ تم نے وہ مظالم ہائے گوناگوں بھی دیکھے ہیں
لہو کی چادریں دیکھی ہیں رخسارِ شہیداں پر
زمیں پر پارہ ہائے سینۂ پرخوں بھی دیکھے ہیں

مسلمانوں کا درد اور مسلمان کی ہمہ گیر اخوت اور آفاقی محبت کو شبلی کی سیاسی نظموں میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہاں پر ہم چاہیں گے کہ ڈاکٹر سجاد ظہیر کا یہ موقف دہرایا جائے:

''......وہ اسلامیان ہند کی تہذیبی زندگی کے اس موڑ کے راہ نما ہیں جہاں پر سرسید کا بنایا ہوا راستہ تاریخی اعتبار سے ختم ہوتا ہے اور وہ شاہراہ آزادی شروع ہوتی ہے جس پر ابوالکلام آزاد، محمد علی، مختار احمد انصاری اور خود علامہ اقبال جیسی مقتدر ہستیاں گامزن نظر آتی ہیں۔''

شبلی نعمانی نے سیاست سے متعلق جو مضامین لکھے یا جو آزادانہ نظمیں لکھیں وہ اس عہد کے قومی و ملی مسئلوں اور کش مکشوں کا نتیجہ تھیں۔ چونکہ شبلی کبھی تملقانہ روش پر نہیں چلے اس لیے وہ عزیز سے عزیز دوست کی مخالفت بھی شدومد کے ساتھ بیباکانہ کرتے تھے۔ وہ کبھی اس کی فکر نہیں کرتے کہ احباب کیا کہیں گے یا پھر یہ کہ ان کے دوٹوک فقرے کا لوگوں پر کیا تاثر مرتب ہوگا۔ اس میلان طبع کی توثیق کے لیے کبھی کبھی یہ شعر پڑھا کرتے تھے:

خاطر یک دو کس ارشاد شود از بس است
زندگانی بہ مراد ہمہ کس نتواں کرد

اس طرح کی سیاسی نظموں میں حادثہ کانپور سے متاثر ہوکر لکھی گئی نظم بھی پرخلوص آہ و فغاں کی سچی تصویر ہے۔ اس واقعہ کی تاریخ میں اختلاف ہے۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری نے ۱۹۱۴ء لکھا ہے، عبداللطیف اعظمی نے ۱۹۱۲ء بتایا ہے جب کہ مولینا شبلی نعمانی کے جانشین سید سلیمان ندوی صاحب نے ۱۹۱۳ء لکھا ہے جو زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ ایسے بھی ۱۹۱۴ء میں مولینا شبلی نعمانی صاحب فراش تھے اور تقریباً ستمبر ۱۹۱۴ء سے ہی لکھنے پڑھنے کا کام موقوف تھا اور ۱۸ر نومبر ۱۹۱۴ء کو وفات پائی۔ مذکورہ بالا حادثہ کا پس منظر یہ تھا کہ کانپور کی ایک مسجد کے کسی حصہ کو منہدم کرکے سرکاری طور پر سڑک نکالی گئی۔ مسلمانوں نے جلوس نکالا اور بکھری ہوئی اینٹوں کو یکجا کرکے دیوار بنانے لگے۔ یہ دیکھ کر ڈپٹی کمشنر کانپور نے فوجوں کو فائرنگ کا حکم دے دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے مسلم جانبازوں کی لاشیں بچھ گئیں۔ اس وقت مولینا شبلی ممبئی میں تھے۔

حادثہ کانپور کا پورے ملک میں چرچا تھا۔ مسلمانوں میں انگریزوں کے خلاف بغاوت کی دبی چنگاری سر ابھارنے لگی۔ اسی عہد میں مولانا ابوالکلام آزاد الہلال (کلکتہ) کے ذریعے ہندوستانیوں اور خصوصاً مسلمانوں کو اپنی تہذیبی اور مذہبی شناخت کے معدوم ہونے سے آگاہ کررہے تھے۔ زمیندار اور الہلال دونوں میں اس سلسلے کی کئی نظمیں شائع ہوئیں۔ شبلی کی یہ نظم مختصر ہے جو محض نو شعروں پر مبنی ہے، مگر جامع اور دل گداز تاثر سے معمور ہے۔ پوری نظم یہاں پیش کی جارہی ہے:

کل مجھ کو چند لاشۂ بے جاں نظر پڑے
دیکھا قریب جا کے تو زخموں سے چور ہیں
کچھ طفل شیر خوار ہیں جو چپ ہیں خود مگر
بچپن یہ کہہ رہا ہے کہ ہم بے قصور ہیں
آئے تھے اس لیے کہ بنائیں خدا کا گھر
نیند آگئی ہے منتظرِ نفخ صور میں
کچھ نوجواں ہیں بے خبرِ نشۂ شباب
ظاہر میں گرچہ صاحب عقل و شعور ہیں
اٹھتا ہوا شباب یہ کہتا ہے بے دریغ
مجرم کوئی نہیں ہے مگر ہم ضرور ہیں
سینے پہ ہم نے روک لیے برچھیوں کے وار
ازبسکہ مست بادۂ ناز و غرور ہیں
ہم آپ اپنا کاٹ کے رکھ دیتے ہیں جو سر
لذت شناسِ ذوقِ دل ناصبور ہیں
کچھ پیر کہنہ سال ہیں دلدادۂ فنا
جو خاک وخوں میں بھی ہمہ تن غرق نور ہیں
پوچھا جو میں نے کون ہو تم؟ آئی یہ صدا
ہم کشتگانِ معرکۂ کانپور ہیں

اس طرح کی اور بھی سیاسی نظمیں ہیں مگر یہاں سب کا جائزہ نہ مقصود ہے اور نہ لازمی۔ اس نمونے اور جائزے سے شبلی کی ذہنی اور فکری روش اور طرز ردعمل دونوں پر روشنی پڑتی ہے۔ انہوں نے مسلم لیگ پر بھی نظم لکھی اور ندوۃ العلماء پر بھی اور ہر ایک نظم کا خاص پس منظر ہے۔ جس طرح سرسید اور ان کے رفقا جدید مغربی تعلیم کو مسلم قوم کا اوڑھنا بچھونا بنانا چاہتے تھے اور جس طرح انگریزوں جیسے وضع قطع اختیار کرنے کو بھی ضروری قرار دیتے تھے، اسی طرح نیچر پرستی کا غلغلہ کچھ ایسا بلند ہوا تھا کہ زندگی کے نشیب و فراز کے ساتھ مذہبی امور میں بھی عقلیت سرایت کرگئی۔ گویا نیچر اور عقل کو مذہبی عقائد پر غلبہ حاصل ہوگیا۔ سیاسی امور میں بھی مصلحت کوشی سما گئی۔ اس صورت حال میں مولانا شبلی نے سرسید کی تحریک اور تعقل پسندی میں اعتدال پیدا کیا۔ شبلی اس بات کے معترف

تھے کہ دوسری قومیں مغربی تعلیم کی بدولت ہی ترقی کی منزلیں طے کررہی ہیں۔ لہٰذا مسلمانوں کو بھی مغربی علوم وفنون سے کرنیں کسب کر کے اپنی تعلیمی زندگی منور کرنے کی ضرورت ہے مگر اس کے ساتھ ہی مسلمانوں کی اپنی قومیت کی بقا کے لیے تعلیم کو بھی ضروری سمجھتے تھے۔ شبلی اپنے دوسرے ہمعصروں کی طرح مسلمانوں کی رو بہ زوال زندگی اور تعلیمی پس ماندگی کا علاج کرنا چاہتے تھے اور اسی لیے انہوں نے شبلی اسکول میں کٹر مولویوں کے اختلافات کے باوجود انگریزی مضمون کو رائج کیا اور اسی طرح ندوۃ العلماء میں انگریزی تعلیم کو قائم کیا مگر وہ سرسید یا اپنے دوسرے ہم عصروں کی طرح کورانہ تقلید سے کام نہیں لیتے تھے بلکہ ہر امر اور نظریے کی چھان پھٹک کر کے ہی اسے لائق عمل قرار دیتے تھے۔ وہ انگریزوں کی ہر پالیسی کو بغائر سمجھنے کی کوشش کرتے تھے جس کی تائید پروفیسر عبدالمغنی نے ان الفاظ میں کی ہے:

> ''شبلی ہندوستان کے مسلم زعماء میں پہلے شخص تھے جنہوں نے اہل فرنگ کی مکّاریوں کو سمجھا۔ ان کے نظریات سے مرعوب نہیں ہوئے اور ان کے ساتھ قوم کا مستقبل وابستہ کر لینے کو مہلک تصور کیا۔ ملی اصلاح کے لیے شبلی کی بصیرت کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ انہوں نے اسلامی جدوجہد کے لیے اسلامی خطوط ہی کو موزوں اور کارگر قرار دیا۔''

(رسالہ جامعہ شمارہ: ۱،۲،۳، ۱۹۹۵ء — کتاب ''سرسید سے اکبر تک'' میں شامل، مکتبہ جامعہ لمٹیڈ دہلی)

اسمٰعیل میرٹھی کی نظم: آثار سلف

اسمٰعیل میرٹھی نے بچوں کے ذہن اور نفسیات کو سامنے رکھ کر تمثیلی، اخلاقی اور مشاہداتی نظمیں لکھیں۔ اردو کی پہلی کتاب سے پانچویں کتاب اور ''اردو زبان کا قاعدہ'' سے سفینۂ اردو ''سواد اردو'' تک مولانا اسمٰعیل نے ایک اہم کام کیا۔ اسکول کے نصاب میں ان کی کتابیں پڑھائی جانے لگیں۔ ہر جگہ اور ہر زبان پر اسمٰعیلی اردو کا چرچا ہونے لگا۔ اس سے انہیں کافی نقصان ہوا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اردو شعر و ادب کو نقصان پہنچا۔ یہ غلط فہمی پیدا ہوئی کہ مولانا اسمٰعیل صرف بچوں کے شاعر ہیں۔ مکالمہ سیف و قلم، بامراد مناقشہ ہوا و آفتاب اور ''آثار سلف'' جیسی نظموں کو پس پشت ڈال دیا گیا، قابل اعتنا ہی نہ سمجھا گیا۔ حالانکہ یہ نظمیں اپنے اندر شدت احساس کی گرمی اور اثر آفرینی رکھتی ہیں۔ یہاں ان کی شاہکار طویل نظم ''آثار سلف'' کا ایک جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔

مولانا اسمٰعیل میرٹھی چونکہ ۱۸۸۸ء سے لے کر ۱۸۹۹ء تک آگرہ کے سینٹرل نارمل اسکول میں فارسی کے استاد رہے تھے اس لیے انہیں قلعہ اکبر آباد کے در و دیوار کو قریب سے دیکھنے اور مشاہدہ کرنے کا موقع ملا۔ ان کے افکار کو پر پرواز لگا اور ان کے آئینہ احساس میں دور مغلیہ کے عروج و زوال کی سچی تصویر ابھر آئی۔ انہوں نے جو محسوس کیا اور ان کے اندر جس قدر Power of Perception تھا اس نظم مشعر کیفیت قلعہ اکبر آباد موسوم بہ ''آثار سلف'' کی تخلیق میں لگا دیا۔ یہ نظم کلیات اسمٰعیل میں ۱۱ صفحات پر بکھری ہوئی ہے اور اس میں کل ستر (۷۰) بند ہیں۔

اس نظم میں قلعہ اکبر آباد اور اس سے منسلک بادشاہوں، بزرگان دین، شاعروں ادیبوں اور ان کی سرگرمیوں کو جزئیات کے ساتھ پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ نظم کے بین السطور میں دور مغل شاہی کی تہذیبی و ثقافتی کرنیں زر پاشی کر رہی ہیں۔ ملاحظہ کیجئے کہ اسمٰعیل میرٹھی نے

اپنے مشاہدات اور لطیف خیالات کو تشبیہوں اور ترکیبوں سے کس طرح حسن تعمیر بخشا ہے:

یا رب یہ کسی مشعل کشتہ کا دھواں ہے　　یا گلشن برباد کی یہ فصل خزاں ہے
یا برہمی بزم کی فریاد و فغاں ہے　　یا قافلۂ رفتہ کا پس خیمہ رواں ہے
یا دور گذشتہ کی مہابت کا نشاں ہے　　بانیٔ عمارت کا جلال اس سے عیاں ہے
اڑتا تھا یہاں پرچم جم جاہیٔ اکبر
بجتا تھا یہاں کوسِ شہنشاہیٔ اکبر

یہ قلعہ اکبر آباد جیسے الوند کی طرح آب جمنا کے کنارے بہ تزک و احتشام کھڑا ہے، جیسے ایک مضبوط تنومند فوجی ہو، جیسے ہندوستان کا راجپوت ہو یا سمرقند کا ترک۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سے ہاتھیوں کو سجا کر اور مزین ہودج سے لیس کر کے باہر نکالا جاتا تھا۔ اس قلعہ سے اکبر اعظم کا نام منسوب ہے، جو مخزن تدابیر تھا اور یہیں پر جہانگیر کا طنطنہ تھا، شاہجہاں کی توقیر و عظمت اسی قلعہ سے جڑی ہے۔

اس کے علاوہ اس عہد کے دوسرے مشاہیر و اکابر کے نام بھی اس قلعہ سے منسوب ہیں۔ اسی سبب سرزمین ہند پر قلعہ اکبر آباد خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ایک زمانہ تھا کہ اس کا اقبال و اجلال اعلا و برتر تھا اور آج اس کے در و دیوار سے نحوست ٹپک رہی ہے۔ شاعر نے اظہار تاسف کیا ہے جو اپنے اندر پرخلوص درد لیے ہوئے ہے۔ بند کچھ اس طرح ہے:

وہ چتر و دیہیم وہ سامان کہاں ہیں　　وہ شاہ نوئیں اور وہ خاقان کہاں ہیں
وہ بخشی و دستور وہ دیوان کہاں ہیں　　خدّام ادب اور وہ دربان کہاں ہیں
وہ دولت مغلیہ کے ارکان کہاں ہیں　　فیضی و ابوالفضل سے اعیان کہاں ہیں
سنسان ہے وہ شاہ نشیں آج صد افسوس
ہوتے تھے جہاں خان و خواتین زمیں بوس

اسمٰعیل میرٹھی نے شعروں میں دوراز کار تشبیہیں استعمال نہیں کی ہیں بلکہ اخلاص اور سچائی کے ساتھ دربار شاہی سے منسلک اور منسوب اشیا اور عناصر کے استعمال سے حقیقت کی برجستہ اور فنکارانہ ترجمانی کی ہے۔ حالی نے بھی عہد رفتہ اور عظمت ماضی کو پرخلوص جذبے کے ساتھ اپنے ''مسدس'' میں پیش کیا ہے مگر اسمٰعیل میرٹھی کا جذبہ ان کے عینی اور ذاتی مشاہدے کا نتیجہ ہے۔ کہیں بھی جذبہ کی لگام ڈھیلی نہیں ہونے پاتی۔ اس لیے جب وہ یہ ذکر کرتے ہیں کہ اس رنگ محل میں مطرب خوش آواز کی ترنگیں تھیں مگر اب کچھ بھی نہیں، اب تو فوارے بھی شکستہ ہیں، نہ وہ چلمن زرتار

ہے اور نہ وہ بستر کمخواب، جام بلوریں بھی نہیں، یہاں داد و دہش کا چلن عام تھا اور یہیں سے عدل جہانگیری کی زنجیر قائم ہوئی تھی، تو کچھ بھی مبالغہ معلوم نہیں ہوتا اور نہ تصنع کا گزر معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ جن عناصر خوارج یا مجردات کا ذکر انہوں نے کیا ہے، ان کا دربار شاہی سے گہرا تعلق ہے۔ چونکہ محمد حسین آزاد، مولانا الطاف حسین حالی اور شبلی وغیرہم نے نظموں میں منظر نگاری اور فطرت نگاری کی مثالیں قائم کی ہیں، لہٰذا اسمٰعیل میرٹھی نے بھی منظر کشی میں اپنے مشاہدے کو پیش کیا ہے، اس ضمن میں ایک بند پیش کیا جاتا ہے:

اب دیکھئے وہ مسجد و حمام زنانہ — وہ نہر، وہ حوض اور وہ پانی کا خزانہ
صنعت میں ہر ایک چیز ہے یکتا و یگانہ — ہے طرز عمارت سے عیاں شان شہانہ
کیا ہوگئے وہ لوگ کہاں ہے وہ زمانہ — ہر سنگ کے لب پر ہے غم اندوہ ترانہ
چغتائیہ گلزار کی یہ فصل خزاں ہے
ممتاز محل ہے نہ یہاں نور جہاں ہے

بعد کے کئی بند میں شاعر نے اس دور کے سماجی رسم و رواج اور درباری رکھ رکھاؤ کا بھی ذکر کیا ہے۔ زنجیر عدل، نور جہاں اور ممتاز محل کے حسن اور ذکاوت، درشن جھروکہ، تلادان، جودھابائی کی جاہ وحشمت وغیرہ کا ذکر ہوا ہے۔ وزیروں اور امیروں، صلحا اور علما کو بھی شعروں میں جگہ دی گئی ہے۔ اسلامی اور ہندوستانی تہذیب و ثقافت کے مشترکہ نقوش کو اس نظم میں مولانا اسمٰعیل میرٹھی نے خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ اچھوتی اور برمحل تشبیہوں اور علامتوں سے اپنی نظم کو انہوں نے اور بھی پر اثر بنا دیا ہے۔

قلعہ اکبرآباد میں ایک خوبصورت مسجد تھی جس کے در و دیوار سے مسلمانوں کے برے دن کے نقوش پھوٹ رہے ہیں۔ حسن تعمیر اور جذبۂ اسلامی کا پرتو آج بھی اس مسجد پر دیکھا جاسکتا ہے۔ مسجد پر شاعر نے پورے چار بند لکھے ہیں مگر یہاں صرف دو بند پر اکتفا کیا جاتا ہے:

ہاتھوں نے ہنرمند کے اک سحر کیا ہے — سانچے میں عمارت کے مگر ڈھال دیا ہے
یا تار نظر سے کہیں پتھر کو سیا ہے — مرمر میں مہ و مہر کا سا نور و ضیا ہے
گو شمع نہ فانوس نہ بتی نہ دیا ہے — ہاں چشمۂ خورشید سے آب اس نے پیا ہے
چلئے جو یہاں سے تو نظر کہتی ہے فی الفور
نظارے کی دو مجھ کو اجازت کوئی دم اور

جمگھٹ تھا کبھی یاں وزرا و امرا کا مجمع تھا کبھی یاں صلحا و علما کا
چرچا تھا شب و روز یہاں ذکر خدا کا ہوتا تھا ادا خطبہ سدا حمد و ثنا کا
اک قافلہ ٹھہرا تھا یہاں عزّ و علا کا جو کچھ تھا گزر جانے میں جھونکا تھا ہوا کا

ہیں اب تو نمازی مرے باقی یہی دو تین
یا دھوپ ہے یا چاندنی یا سایۂ مسکین

اس بند کا آخری شعر معنوی اور شعری دونوں حیثیتوں سے توجہ چاہتا ہے۔ مسجد فریاد کر رہی ہے کہ اب تو کوئی بھولا بھٹکا مسکین ادھر آجاتا ہے۔ بلکہ اب تو محض مسکینوں کے سائے ہیں۔ آخری مصرے میں دھوپ، چاندنی اور سایۂ مسکین تینوں مجردات کو نمازی قرار دے کر ان کی تجسیم کی ہے۔ مولانا نذیر احمد نے اس شعر کو کافی پسند کیا تھا اور خصوصاً مسکین کے استعمال کو موزوں و برمحل قرار دیا تھا۔

ڈاکٹر سیفی پریمی نے اس نظم کے ان بندوں پر تبصرہ کرتے ہوئے ''مسجد قرطبہ'' کا ذکر چھیڑا ہے اور کہا ہے کہ اقبال کے یہاں بجز اسلوبیات کے کوئی ندرت یا اضافہ نہیں ملتا۔ میں ڈاکٹر سیفی پریمی کے اس نظریہ سے بہت کم ہی اتفاق کرتا ہوں۔ دونوں نظموں کا پس منظر بہت مختلف ہے اور پھر یہ کہ مولانا اسمٰعیل میرٹھی یہ نظم اکبرآباد (آگرہ) میں بیٹھ کر لکھ رہے ہیں جب کہ علامہ اقبال ''مسجد قرطبہ'' ہسپانیہ کی سرزمین میں لکھ رہے ہیں۔ دونوں شاعروں میں فکری اور زمانی بعد ہے۔ اقبال کے یہاں متکلم اور حاضر کا پیرایۂ بیان ہے جب کہ اسمٰعیل میرٹھی کے یہاں غائب کا۔ اقبال کے یہاں خون جگر اور عشق کی لو تیز تر ہے جو ملائک، عقل کل یعنی جبریل، حبیب خدا اور خود ذات باری تعالیٰ کو محیط ہے۔ جہاں اسمٰعیل میرٹھی کہتے ہیں:

ہاتھوں نے ہنر مند کے اک سحر کیا ہے
سانچے میں عمارت کے مگر ڈھال دیا ہے

وہاں اقبال کو سنئے:

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کار جہاں بے ثبات! کار جہاں بے ثبات

فرق ظاہر ہے، اور بھی کئی نکات ہیں جن پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں۔ مجھے اس کا اعتراف ضرور ہے کہ علامہ اقبال کے سامنے ''آثار سلف'' اور ایسی دوسری شاہکار نظمیں رہی ہوں گی۔ ان نظموں سے ان کے جذبے کو تقویت بھی ملی ہوگی ''مگر مسجد قرطبہ'' پر ''آثار سلف'' کے اشعار کو فوقیت

دینا شاید مناسب نہ ہوگا۔ اسی طرح اسمٰعیل میرٹھی کے اس شعر پر:

ہمت میں تھے شاہین تو جرأت میں تھے شہباز
عزت کی بلندی پہ کیا کرتے تھے پرواز

جناب سیفی پریمی نے یہ کہا ہے کہ اس میں شاہین اور شہباز، اسمٰعیل کا اپنا اختراع ہے اور ممکن ہے کہ اقبال نے شعوری طور پر شاہین کو مستعار لیا ہو اور بعد میں اپنا لیا ہو۔ اگر سیفی پریمی کے مذکورہ بالا نظریات کو صحیح مان لیا جائے تو یہ کہنے میں کیا عار ہو سکتا ہے کہ علامہ اقبال کی نہ ''مسجد قرطبہ'' اپنی تخلیق ہے اور نہ ''شاہین'' ان کی شاعری میں اپنی تخلیق کردہ علامت۔ اگر کوئی ثبوت پیش کیا گیا ہوتا تو ایک بات تھی مگر یہاں تو صرف قیاس آرائیاں خرچ کی گئی ہیں اور اس سے بات نہیں بنتی۔

''آثار سلف'' ایک طویل بیانیہ نظم ہے۔ موضوع میں اتنی وسعت اور تنوع ہے کہ اس میں ماضی حال اور مستقبل تینوں زمانوں کے کوائف سمٹ آئے ہیں۔ اس موضوع میں کیا اتنی وسعت ہے کہ اس میں عمومی صداقت کی تلاش کی جا سکے؟ سوال تو اور بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ وسعت کا یہاں معنی یہ ہے کہ اس میں ہندوستان اور ایران کی قدیم تاریخ بھی ہے، عہد اکبری کا تذکرہ بھی ہے۔ اسی طرح علوم وفنون کے باب میں فیضی اور ابوالفضل کے ساتھ ساتھ بوعلی سینا اور افلاطون کا ذکر بھی آیا ہے۔ راجا بکرم، بھوج اور راجا ارجن کے ساتھ جمشید اور سکندر کو بھی شعری پیکر عطا کیا گیا ہے۔ اس نہج پر تو اس نظم کی معنوی اور تہذیبی اہمیت آفاقی کہی جا سکتی ہے۔ لہٰذا عمومی صداقت کی جستجو بھی سعی رائیگاں نہیں ہوگی۔ تہذیب وتمدن کے ٹوٹے پھوٹے رشتوں کو اسمٰعیل میرٹھی نے ہنرمندی اور فنی خوبیوں کے ساتھ اس نظم میں پرو دیا ہے۔ پروفیسر حامدی کاشمیری نے اس موضوع کے سلسلہ میں یہ لکھا ہے کہ نظم کا موضوع ایک خارجی نوعیت رکھنے کے باوجود شاعر کی خلاقانہ صلاحیتوں کی بدولت داخلی جذبے کی گہرائی سے ہمکنار ہے۔ قلعہ کی شکستگی کا حال بیان کرنے کے بعد نوجوانوں کے سامنے اسلاف کی عظمت و برتری کو پیش کرتے ہیں اور یہ بھی بتاتے ہیں کہ ہمارے اسلاف کے سرفراز اور کامیاب ہونے کی وجہ کیا تھی۔ بند ملاحظہ کریں:

عزت کی ملی تھی انہیں جاگیر دوامی — دولت کے طرف دار تھے اور دین کے حامی
خصلت میں خوشامد تھی نہ عادت میں غلامی — رسموں میں خرابی تھی نہ اطوار میں خامی
گر فہم و فراست کی مجالس میں تھے نامی — تدبیر ممالک میں تھے وہ صدر گرامی

گر فتح و ظفر میں تھے سکندر سے زیادہ
تھے دانش و حکمت میں ارسطو کے بھی دادہ

اسلاف نے حصول علم کے لیے بھی محنت و مشقت کی۔ فیضی جیسے علامہ نے تاریخ نگاری اور ادب نگاری میں گل و بوٹے کھلائے۔ وہ لوگ عیش پسندی کی جگہ جفاکشی کو اپنی زندگی کا شعار سمجھتے تھے۔ آج بھی کچھ لوگ ''پدرم سلطان بود'' پر ہی زندگی کی گاڑی کو لیے جا رہے ہیں۔ مگر اس جھوٹی شان پر نازاں ہونے اور پھولنے سے شاعر آگاہ کرتا ہے:

دل اپنی ستائش سے نہ بہلایئے حضرت
اس راہ میں دھوکا نہ کہیں کھایئے حضرت
شیخی کو بہت کام نہ فرمایئے حضرت
شعلہ کو تعلّی کے نہ بھڑکایئے حضرت
آبا کی بزرگی پہ نہ اترایئے حضرت
یہ گویا ہے میدان ادھر آیئے حضرت

پھر اچانک اسمٰعیل میرٹھی کو یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ بادشاہوں اور امرا کی زندگی میں بے راہ روی اور خوشامدانہ مزاج آ گیا۔ ان کے مشیر کار اور مصاحب نے اور بھی انہیں تنزل کی راہ پر ڈال دیا۔ شاعر کے ذہن میں رونق و اجلال اور دور تاریک و ابتذال دونوں موجود ہیں۔ وہ یہ کہتے ہیں:

کیا حال تھا حضرات ملوک اور امرا کا　　انبوہ تھا بیہودہ مشاغل کی بلا کا
یا فوج کنیزوں کی تھی اک قہر خدا کا　　یا بولتا طوطی تھا کسی خواجہ سرا کا
یا شور خوشامد کا تھا یا مدح و ثنا کا　　تھا غول گویوں کا جمگھٹا تھا شعرا کا
سفلے تھے مشیر اور مصاحب تھے چھچھورے
وہ عقل کے دشمن تو حضور ان سے بھی کورے

جس تاریخی پس منظر کو اسمٰعیل میرٹھی نے یہاں پیش کیا ہے وہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔ بادشاہوں کو بے ہودہ مشاغل نے نغموں اور موسیقی کی چاہت اور رقاصاؤں کی عشوہ طرازیوں نے بربادی کے دہانے پر لا کھڑا کیا۔ خواجہ سراؤں کو برتری حاصل تھی اور درباری ایسے تھے جنہوں نے اپنے تملقانہ رویوں سے بادشاہوں اور امیروں کو حقیقی زندگی سے بہت دور کر دیا تھا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ زمام حکومت دوسری قوم کے ہاتھ چلی گئی۔ اسمٰعیل میرٹھی کی ذہنی بالیدگی اور شعور کی پختگی نے انہیں تاریخی اور سماجی پہلوؤں کو سمیٹ لینے میں کامیاب بنایا ہے۔ عیاشی اور عیش کوشی اور کھوکھلی شان و شوکت نے مسلمانوں کو قعر مذلت میں ڈھکیل دیا۔ اس نظم میں اسمٰعیل میرٹھی نے ہند اسلامی کلچر، تہذیب و تمدن، رکھ رکھاؤ، فنون لطیفہ اور دوسرے عوامل زندگی اور عناصر کائنات کو کامیابی کے ساتھ

سمو دیا ہے۔قومی وملی افکار کی کرنیں اس نظم کو اور بھی تابناک کرتی ہیں۔

جس طرح حالی نے ''مد و جزر اسلام'' میں ضمیمہ کے ذریعہ قوم کے حوصلے کو بلند کیا اور انہیں عظمت رفتہ پر ماتم کرنے کی بجائے لگن اور امید کا مشعل دیا جس کی روشنی میں چل کر اپنی منزل تک رسائی ہوسکے۔ شاعر کا یہ فرض ہے کہ قوم کو ڈرائے مگر پھر اسے راستہ بھی دکھائے ورنہ قوم کے غارت ہونے میں کوئی کسر نہیں رہ جاتی ہے۔اسی طرح اخیر میں مولانا اسمٰعیل میرٹھی نے نوجوانان قوم کے حوصلے بلند کئے ہیں۔ اخلاقیات اور مختلف علوم وفنون حاصل کرنے کی ترغیب دی ہے۔ صاف دل اور کینہ سے پاک ہوکر معرکۂ علم وعمل میں نکلنے اور فتح یاب ہونے کا درس دیا ہے۔خوبصورت اور معنی خیز تراکیب اور استعارات سے شعروں کو حسن بخشا ہے۔اس بند پر اپنی بات ختم کرتا ہوں:

ہے قوم اگر باغ تو تم اس کے شجر ہو ہے قوم اگر نخل تو تم اس کے ثمر ہو
ہے قوم اگر آنکھ تو تم نور بصر ہو ہے قوم اگر چرخ تو تم شمس و قمر ہو
ہے قوم اگر کان تو تم لعل و گہر ہو نظارگی ہے قوم تو تم مد نظر ہو
موسیٰ بنو اور قوم کو ذلت سے بچاؤ
گو سایۂ غفلت کی پرستش سے چھڑاؤ

(کتاب نما—دہلی، اپریل ۹۶ء)

◇◇◇

غالب کا المیہ کردار خطوط میں

مرزا غالب گرچہ غیر محتاط زندگی گزارتے ہیں مگر آس پاس سے پوری طرح باخبر رہتے ہیں۔ مغربی تہذیب کے زوال پر ماتم بھی کرتے ہیں۔ ان کے اندر ایک طرح کا طنطنہ ہے اور خودداری کا مادہ بھی۔ انسانی رشتوں کا انہیں بے حد پاس ہے۔ جب بھی کوئی واقعہ یا سانحہ ان کی افتادِ طبع کے منافی وقوع پذیر ہوتا ہے، ان کے احساسِ لطیف کو صدمہ پہنچتا ہے۔ غالب ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی (جسے انگریزوں نے غدر سے موسوم کیا) کے بارہ برسوں بعد تک حیات رہے۔ اس درمیان اپنے دوستوں اور شاگردوں کو اردو میں بہت سے خطوط لکھے۔ ان خطوط میں ان کی نجی زندگی کے واضح نقوش ملتے ہیں۔ ساتھ ہی محلے، آس پاس اور ملک کے کوائف بھی مذکور ہیں، بالخصوص انقلاب سے پیدا شدہ پرآشوب ماحول کا ذکر غالب کے خطوط میں پوری طرح ہوا ہے۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''جب تک ہندوستان کا پلہ بھاری رہا، غالب قلعے جاتے رہے اور جب ہندوستانیوں کو شکست ہوگئی تو غالب انگریزوں کے ساتھ ہوگئے۔'' (غالب کے خطوط، جلد اول ص: ۲۱۵)

دراصل مرزا کو غم تھا کہ ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی میں جان و مال و ناموس و مکان و آسمان و زمین و آثارِ ہستی سراسر لٹ گئے۔ اس صورت حال میں غالب جیسے وسیع القلب کا محض قلعے اور دربار شاہی کی تباہی کا ماتم کرنا کسی طرح مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ ان کے خطوط میں بیشتر مقامات پر عزیزوں، احباب اور شاگردوں (بلا امتیاز مذہب) کے قتل ہونے پر اظہارِ غم ملتا ہے۔ مرزا یوسف کے نام ایک خط کا اقتباس:

> ''میرا حال سوائے میرے خدا اور خداوند کے کوئی نہیں جانتا...... میں قلعہ نامبارک سے قطع

نظر کر کے اہل شہر کو گنتا ہوں۔"

اس کے بعد اسی خط میں جاں بہ حق ہونے والے کئی عزیزوں اور احباب کے نام گنوائے ہیں۔آگے چل کر مرزا شدت غم کا اظہار حلفیہ طور پر یوں کرتے ہیں:

"کہنے کو ہر کوئی ایسا کہہ سکتا ہے مگر میں علی کو گواہ کر کے کہتا ہوں کہ اموات کے غم میں اور زندوں کے فراق میں عالم میری نظر میں تیرہ و تار ہے۔"

یہی ہے مرزا کا وہ المیہ کردار جو ان کے خطوط میں جگہ جگہ ابھر کر ہماری توجہ مبذول کراتا ہے۔ یہ المیہ کردار اپنے اندر ہمہ گیریت اور آفاقیت رکھتا ہے۔ یہ کردار اگر بہادر شاہ ظفر کی گرفتاری پر خوب خوب ماتم کرے اور دوسرے اعزا و اقارب کی تباہی پر سرسری "آہ" بھرتا ہوا گزر جائے تو اس کی آفاقیت اور وسیع المشربی بے معنی ہو جاتی ہے۔ غالب کے نزدیک انسانی رشتوں اور جذبوں میں یکسانیت ہے۔کوئی خط امتیاز قائم کرنا مشکل ہے۔غالب کا یہ المیہ کردار غدر کے بعد کی تباہی پر رنج و ملال کی کیفیت کا اظہار کرتا ہے اور کس شد و مد اور پرخلوص جذبے کے ساتھ کرتا ہے، اس ضمن میں منشی ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط کا اقتباس دیکھئے:

"یہ کوئی نہ سمجھے کہ میں اپنی بے رونقی اور تباہی کے غم میں مرتا ہوں۔ جو دکھ مجھ کو ہے، اس کا بیان تو معلوم مگر اس بیان کی طرف اشارہ کرتا ہوں۔ انگریز کی قوم میں سے جو ان روسیاہ کالوں کے ہاتھ سے قتل ہوئے، اس میں کوئی میرا امید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا دوست اور کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد۔ ہندوستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو اس کو زیست کیوں کر نہ دشوار ہو۔ ہائے! اتنے یار مرے کہ جواب میں مروں گا، تو میرا کوئی رونے والا بھی نہ ہوگا۔ **انا للہ و انا الیہ راجعون۔**

(جون، جولائی ۱۸۵۸ء۔غالب کے خطوط، مرتب: خلیق انجم ص:۲۱۷)

اس المیہ کردار کی وسیع المشربی اور آفاقی دوست داری کے ثبوت میں یہ مذکورہ اقتباس بہ ہر نوع ثبوت پیش کرتا ہے۔اس المیہ کردار کا ایک ہی مسلک ہے جو انسانی رشتے کی بنیاد پر قائم۔

میر مہدی مجروح کو خط لکھتے ہیں تو غالب ہلکا طنز بھی کرتے جاتے ہیں:

"خلاصہ میری فکر کا یہ ہے کہ اب بچھڑے ہوئے یار کہیں قیامت ہی کو جمع ہوں، سو وہاں کیا خاک جمع ہوں گے؟ سنی الگ، شیعہ الگ، نیک جدا، بدجدا۔"

یہ المیہ کردار اسے گوارہ نہیں کرتا کہ آخرت میں بھی احباب مسلکی بنیاد یا نیک و بد ہونے کی

بنیاد پر الگ الگ جماعتوں میں بٹ جائیں۔ اس کردار کے نزدیک تمام مسلکوں کی معراج انسانیت پر موقوف ہے۔ اسی ضمن میں غالب کا یہ شعر پیش کیا جاسکتا ہے جو بہ ظاہر کچھ نقادوں کی نظر میں ایک ظریفانہ شعر ہے۔ میں اسے نہایت ہی عالی فکر کا نتیجہ جانتا ہوں:

طاعت میں تار ہے نہ مے وانگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب کا یہ المیہ کردار سماجی اور انسانی رشتوں میں یقین رکھتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ انہی رشتوں سے غالب میں جینے کی آرزو پیدا ہوتی ہے۔ غالب کا یہ المیہ کردار درّاک اور حساس ہے۔ اس کی آنکھ میں دلی کی ادبی اور تہذیبی فضا کی تصویر بسی ہے۔ وہ خون کے آنسو روتا ہے مگر جب مکتوب الیہ سے محو گفتگو ہوتا ہے تو اس میں طنز اور شوخی کا امتزاج ہوتا ہے۔ میر مہدی مجروح کو ۲۳ر مئی ۱۸۶۱ء میں لکھتے ہیں:

''او میاں سید زادۂ آزادہ، دلی کے عاشق دلدادہ۔ ڈھئے ہوئے اردو بازار کے رہنے والے، حسد سے لکھنؤ کو برا کہنے والے۔ نہ دل میں مہر و آزرم، نہ آنکھ میں حیا و شرم، نظام الدین ممنون کہاں، ذوق کہاں، مومن خان کہاں۔ ایک آزردہ سو خاموش، دوسرا غالب وہ بے خود و مدہوش، نہ سخن وری رہی نہ سخن دانی، کس برتے پر تتا پانی؟ ہائے دلی! وائے دلی! بھاڑ میں جائے دلی!''

دلّی کی تباہی سے متعلق اور بھی مثالیں موجود ہیں مگر یہاں اکتفا کرتے ہوئے اس المیہ کردار کا تعلق اپنے دوستوں اور شاگردوں کے لیے تعزیتی کلمات کے ضمن میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جب کسی کا انتقال ہوتا ہے تو اس کی تعزیت ضرور کی جاتی ہے مگر یہ المیہ کردار اپنی زبردست قوت ارادی بھی ثابت کرتا ہے۔ مرزا ہر گوپال تفتہ کی بیوی کے انتقال پر یوں تعزیت کی جاتی ہے:

''تمہارا خط پہنچا۔ مجھ کو بہت رنج ہوا۔ واقعی ان چھوٹے لڑکوں کا پالنا بہت دشوار ہوگا۔ دیکھو میں بھی تو اسی آفت میں گرفتار ہوں۔ صبر کرو اور صبر نہ کرو گے تو کیا کرو گے۔ کچھ بن نہیں آتی۔''

اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود غالب بھی ذاتی طور پر اسی نوع کے سانحے سے دوچار ہوئے تھے۔ اس کی وضاحت میاں داد خاں سیاح کے نام ایک تعزیتی خط کے اقتباس سے ہوتی ہے۔ ملاحظہ کیجئے:

''تمہارے ہاں لڑکے کا پیدا ہونا اور اس کا مرجانا معلوم ہوکر مجھ کو بڑا غم ہوا۔ اس داغ کی

حقیقت مجھ سے پوچھو کہ اکہتر برس کی عمر تک سات بچے پیدا ہوئے۔ لڑکے بھی اور لڑکیاں بھی اور کسی کی عمر پندرہ مہینے سے زیادہ نہیں ہوئی۔ تم ابھی جوان ہو۔ حق تعالیٰ تمھیں صبر اور نعم البدل دے۔" (۲۵راگست ۱۸۶۷ء)

یہ المیہ کردار اور دلچسپ اور لائق توجہ ہو جاتا ہے جب اپنی الم ناک زندگی کا نقشہ یوں پیش کرتا ہے:

"قبلہ حاجات! میرا حال کیا پوچھتے ہیں۔ زندہ ہوں مگر مردے سے بدتر۔ مرزا پور کیا آؤں، اب سوائے سفر آخرت اور کسی سفر کی نہ مجھ میں طاقت ہے نہ جرأت۔ جوان ہوتا تو احباب سے دعائے صحت کا طلب گار ہوتا۔ بوڑھا ہوں، دعائے مغفرت کا خواہاں ہوں...... حوادث زمانہ وعوارض جسمی سے نیم جاں ہوں۔ اس سرائے فانی میں اور کچھ دنوں کا مہمان ہوں:

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام
ایک مرگ ناگہانی اور ہے"

اس خط میں خالص ذاتی کرب والم کی عکاسی ہے۔ انتقال سے دو چار سالوں قبل سے ہی اس طرح کے خیالات مرزا کے خطوط میں ظاہر ہونے لگے تھے۔ کبھی مضمحل قویٰ کا ذکر تو کبھی حواس کے مفقود ہونے کا۔ اپنے شاگرد رشید منشی ہرگوپال تفتہ کو لکھتے ہیں:

"میں ناتواں بہت ہوگیا ہوں، گویا صاحب فراش ہوں۔ کوئی شخص نیا تکلف کی ملاقات کا، آجائے تو اٹھ بیٹھتا ہوں، ورنہ پڑا رہتا ہوں۔ لیٹے لیٹے خط لکھتا ہوں۔ لیٹے لیٹے مسودات دیکھتا ہوں۔ اللہ اللہ اللہ۔" (صبح، جمعہ ۱۴ر ماہ اکتوبر ۱۸۶۴ء)

تفتہ کے نام ایک اور خط کا اقتباس دیکھئے:

"پیر و مرشد! آپ کو میرے حال کی بھی خبر ہے۔ ضعف نہایت کو پہنچ گیا۔ رعشہ پیدا ہوگیا۔ بینائی میں فتور پڑا۔ حواس مختل ہوگئے۔ نہ آنکھوں سے اچھی طرح سوجھے نہ ہاتھ سے اچھی طرح لکھا جائے۔"

غالب کا یہ المیہ کردار کبھی کبھی خود کلامی سے گزر کر خود انتقامی کے جذبے سے مغلوب بھی ہوتا ہے۔ آخر یہ کردار بھی تو ایک گوشت پوست کا آدمی ہے۔ قاضی عبدالجمیل کے نام خط کا اقتباس دیکھئے جس میں یہ المیہ کردار انتہائے الم کی تصویر پیش کرتا ہے:

"جناب مولوی صاحب آپ کے دونوں خط پہنچے، میں زندہ ہوں مگر نیم مردہ۔ آٹھ پہر پڑا رہتا ہوں۔ بیس دن سے پاؤں میں ورم ہوگیا ہے۔ کف پا اور پشت پا سے نوبت گزر کر

پنڈلی تک آماس ہے۔ جوتے میں پاؤں سماتا نہیں۔ بول و براز کے واسطے اٹھنا دشوار۔ میرا نہ مرنا تکذیب کے واسطے تھا مگر اس تین برس میں ہر روز مرگ نو کا مزہ چکھتا رہتا ہوں۔ حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں پھر میں کیوں جیتا ہوں۔ روح میری اب جسم میں اس طرح گھبراتی ہے جس طرح طائر قفس میں۔ کوئی شغل، کوئی اختلاط، کوئی جلسہ، کوئی مجمع پسند نہیں۔"

مرزا غالب اپنی شخصیت کے شیش محل کو بے دریغ اپنی بے لاگ حس کی ضرب سے چور چور کر دیتے ہیں اور اس کی کرچیں چن چن کر اپنے گریبان میں سمیٹتے جاتے ہیں، انجام کار انگلیاں تو فگار ہوتی ہی ہیں، گریبان بھی تار تار ہو جاتا ہے مگر دیکھئے کہ غالب کا وہ توانا المیہ کردار کہیں زیر لب متبسم ہے تو کہیں اپنی کوتاہیوں اور زمانے کی ستم ظریفیوں پر قہقہے لگاتا ہے:

"اللہ اللہ اللہ" ہزاروں کا میں ماتم دار ہوں، میں مروں گا تو مجھ کو کون روئے گا۔ سنو غالب! رونا پیٹنا کیا، کچھ اختلاط کی باتیں کرو۔"

یا پھر یہ کہ:

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

یا یہ کہ جب زمانے کی ستم ظریفی حد درجہ بڑھتی ہے تو غالب کا یہ المیہ کردار بارگاہ ایزدی میں دست بہ دعا ہوتا ہے:

یا رب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوح جہاں پہ حرف مکرّر نہیں ہوں میں

ایسا نہیں کہ مرزا غالب نے اواخر عمر میں ہی اس طرح کے خطوط لکھے بلکہ جب اُن کے قویٰ میں توانائی تھی اس وقت بھی ان کی زندگی میں الم ناکیاں کسی نہ کسی نوع کی ضرور موجود تھیں۔ ایک خط سے اقتباس دیکھئے:

"خلاصہ یہ کہ صبح کو جاتا ہوں، دوپہر کو آتا ہوں۔ کھانا کھا کر پانچ چار گھڑی دم لے کر جاتا ہوں، چراغ جلے آتا ہوں۔ بھائی تمہارے سر کی قسم رات کو مزدوروں کی طرح تھک ہار کر پڑ رہتا ہوں۔" (بنام منشی نبی بخش حقیر)

اوپر ابھی ذکر آیا کہ غالب بے حد قوت ارادی کے مالک تھے۔ آلام روزگار اور گردش لیل و نہار سے نبرد آزما ہوتے ہوئے بھی ان کی اس قوت ارادی میں تزلزل پیدا نہیں ہوتا۔ ہزار ہا احباب اور رشتہ داروں کا ماتم گزار ہوتے ہوئے بھی یہ المیہ کردار شان قلندری رکھتا ہے۔ غالب کی دانش

اس کردار کو روشنی دکھاتی ہے جس کے نتیجے میں اس کردار میں زندہ دلی اور شوخی پیدا ہو جاتی ہے۔ غالب گرچہ ایک خوددار اور انا پرست شخص واقع ہوئے ہیں مگر انہیں اپنی خامیوں اور بے جا افتخار کا احساس بھی ہے۔ کہیں کہیں یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب کی دوہری شخصیت ابھر آئی ہے۔ اپنی انا پرستی کا مذاق یہ المیہ کردار خود بھی اڑاتا ہے۔ مگر اس کردار میں زندگی کی بصیرت اور توانائی ہے۔ مرزا قربان علی بیگ خاں سالک کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''......اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں، رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے۔ جو دکھ مجھے پہنچتا ہے کہتا ہوں کہ لو، غالب کے ایک جوتی لگی۔ بہت اتراتا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں...... لے اب تو قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے کہ غالب کیا مرا، بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا...... کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو۔ بولے کیا بے حیا، بے غیرت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے۔ یہ بھی تو سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔''

مرزا غالب کو اپنی کوتاہیاں اور ذاتی کمزوریاں بیان کرنا باعث عار نہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ غالب کی زندگی پر خود فریبی اور مصلحت کوشی کی قلعی نہیں ہے جو جیتے ہیں وہ کہتے ہیں اور لکھتے ہیں۔ ان کی تمکنت میں انسانی کرب والم کے عناصر موجود ہیں۔ غالب کی ذہنی افتاد اور دنیا کی افتاد ایک دوسرے میں مدغم ہو کر اس المیہ کردار کو جینے کا حوصلہ دیتی ہیں۔ یہ المیہ کردار اک ذرا فرصت چاہتا ہے پھر تو:

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

غالب کی آنکھیں کھلی ہیں۔ ان کی حس بیدار ہے۔ فکر میں توانائی ہے۔ انہیں اپنی ذات کا اور اس کائنات کا عرفان حاصل ہے اور اسی لیے ان کے خطوط میں جو المیہ کردار خود بہ خود وضع ہو گیا ہے، اس میں نہ کاسہ لیسی کا شائبہ ہے نہ دنیا سے بہت زیادہ محبت، کہ دنیا چھوڑ کر راہی ملک عدم ہونا دشوار ہو جائے۔ انہیں پتہ ہے کہ اس مادی زندگی کا انجام موت ہے:

''موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں''

(غیر مطبوعہ)

قاضی عبدالودود پر ایک نوٹ

کہتے ہیں کہ فن تحقیق کی مدد سے احوال واقعی اور فن پارے کی اصل تک رسائی ہوتی ہے۔ مشہور محقق جناب قاضی عبدالودود نے یہ کہا کہ تحقیق کسی امر کو اس کی اصل شکل میں دیکھنے کی کوشش ہے۔ اس طرح عصر حاضر کے محقق جناب رشید حسن خان نے لکھا کہ حقائق کی بازیافت تحقیق کا مقصد ہے۔ تحقیق کے ان مفروضوں پر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اردو ادب میں تحقیق کا منصب بڑی ذمہ داری کا ہے۔ یہاں قیاس آرائیاں اور محض یادداشتوں کی بنیاد پر عمارت کھڑی نہیں ہوتی۔ اس منصب پر فائز قاضی عبدالودود کے بارے میں چند باتیں پیش کی جاتی ہیں۔

قاضی عبدالودود ۱۸۹۴ء میں پٹنہ کے ایک معزز گھرانے میں پیدا ہوئے۔ یہاں کی تعلیمات کے بعد انہوں نے لندن سے بیرسٹری کی ڈگری حاصل کی۔ کچھ دنوں تو بیمار رہے جس کے سبب یورپ میں مزید کچھ دنوں قیام کرنا پڑا۔ پھر نینی تال، اٹلی اور پونا کے سینی ٹوریم میں صحت کی جستجو کرتے رہے۔ یورپ میں انہوں نے معاشیات جیسے خشک مضمون کی تعلیم حاصل کی تھی۔ لہٰذا یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ قاضی عبدالودود کے مزاج کو خشک مضامین سے دلچسپی تھی اور اسی لیے انہوں نے تحقیق کے میدان میں طرح طرح کے نکات کی تلاش کی۔ گرچہ ان کی ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے ہوا تھا جب ان کا پہلا افسانہ آگرہ اخبار میں شائع ہوا۔ ''ہونہار نوجوان'' کے نام سے ''معیار'' میں ان کا ایک طبع زاد افسانہ شائع ہوا تھا جس کا ماڈل خود ان کا ایک دوست تھا۔ شاعری سے بھی شغف تھا گرچہ خود شعر گوئی سے دور تھے۔ جاسوسی ادب سے ان کی دلچسپی اواخر عمر تک باقی تھی۔

قاضی صاحب نے جملہ اصناف ادب سے دلچسپی کے باوجود اپنے لیے تحقیق کا میدان منتخب

کیا۔ ان کا مطالعہ وسیع تھا اور مختلف زبانوں مثلاً انگریزی، عربی، فارسی، فرانسیسی، جرمن، لاطینی، ہندی، اردو سے واقفیت تھی۔ آخری ایام میں یادداشت کمزور ہو چلی تھی جس کا ذکر انہوں نے اپنے ایک مضمون ''میں کون ہوں میں کیا ہوں'' (معاصر، پٹنہ، اگست ۱۹۷۶ء) میں اس طرح کیا ہے:

''اب میرا حال یہ ہے کہ قرآن بہت تھوڑا سا یاد ہے۔ عربی بہت کچھ بھول گیا، لاطینی اب اتنی کم جانتا ہوں کہ نہ جاننے کے برابر ہے۔ جرمن بہت کچھ بھول گیا مگر لاطینی کی طرح نہیں۔ ہندی اب میں بالکل نہیں پڑھ سکتا۔ پہلوی رسم الخط بھی بھول گیا۔ معاشیات اب میں اس قدر کم جانتا ہوں کہ پیچیدہ بحث ہو تو سمجھ بھی نہیں سکتا۔ اس سے زیادہ تو مجھے فلسفہ و نفسیات سے واقفیت ہے''

یہ اس وقت کی بات ہے جب ان کی عمر اکاسی سال ہو چکی تھی۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ یادداشت کمزور ہونے سے جہاں دوسرے تمام مضامین اور زبانوں سے واقفیت متاثر ہوئی وہیں فلسفہ و نفسیات غیر متاثر کیوں رہے؟ یہ کچھ عجیب بات معلوم ہوتی ہے مگر چوں کہ یہ خود ان کا اپنا بیان ہے، لہٰذا تامل کے ساتھ ہی سہی مگر تسلیم کرنا پڑتا ہے۔

قاضی صاحب اپنی زندگی میں ذہن، شخصیت اور جذبے کی تہذیب و ترتیب کو علم کی بنیاد تصور کرتے تھے۔ کچھ لوگوں نے قاضی صاحب کو نکتہ چیں اور عیب بیں سے موسوم کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس الزام کی کوئی اساس نہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ قاضی صاحب نے اردو تحقیق سے متعلق مقدمات کی ترتیب اور افکار و خیالات کی صحیح تنظیم سکھائی ہے۔ انہوں نے اردو ادب کا مطالعہ دقت نظری سے کیا اور خامیوں کو کھوج نکالا۔ بغیر ثبوت اور استدلال کے اپنی بات قیاس پر کبھی نہیں منوائی اور نہ کبھی دوسرے کی قیاس آرائی کی پذیرائی کی۔ ان کی تحقیقی نظر کی مثال دیکھیے۔

محمد حسین آزاد کی تصنیف ''آب حیات'' عرصہ دراز سے پڑھی جاتی رہی ہے۔ بہت سے نقادوں اور محققوں نے ... اس کی چھان پھٹک بھی کی مگر سب سے پہلے قاضی صاحب کی دقت نظری نے اس کا انکشاف کیا کہ آزاد نے ایک ہی شعر کو ایک شاعر سے منسوب کیا ہے اور چند صفحات کے بعد اسی شعر کو دوسرے شاعر کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ اگر ایسے مقام پر سخت گیری سے کام نہ لیا جائے تو عجب نہیں کہ اردو تحقیق کا منصب ہی غارت ہو جائے، بلکہ بقول ڈاکٹر محمد حسن یہ سخت گیری اردو تحقیق اور اردو کے ادبی مطالعے کے لیے نعمت سے کم نہیں۔ انہوں نے اس کی وضاحت بھی کی ہے کہ اس سخت گیری نے اردو تنقید و تحقیق کا معیار ہی بلند نہیں کیا ہے بلکہ اہل قلم کو یہ احساس دیا ہے کہ اس کام میں احتیاط، محنت اور علمی دیانت داری کی ضرورت پڑتی ہے۔ قاضی صاحب کی تحقیقی نگارشات سے

یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ فرد کے غیر مربوط ہونے اور لغزش قلم کو برداشت نہیں کر سکتے تھے اور روش تحقیق اسی کی متقاضی بھی ہے۔ وہ الفاظ کے استعمال کے پہلے ان کے مفہوم کے تعین اور ان کی معنوی قطعیت کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ قاضی صاحب کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ آرائشی پیرایۂ اظہار سے الگ ہٹ کر اپنے تحقیقی مضامین کو سیدھے سادے انداز میں مگر استدلال اور صفائی کے ساتھ اس طرح بیان کر دیتے ہیں جیسے یہ ایک معمولی سی بات ہو۔ مثلاً ''ذکر غالب'' اشاعت ثانی پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''دساتیر ایک جعلی کتاب ہے جو عہد اکبری میں تصنیف ہوئی۔''

قاضی صاحب کے سامنے پیمانۂ تحقیق کے بطور قزوینی والی مثال تھی کہ تحقیق میں کس قدر احتیاط کی ضرورت پڑتی ہے۔ اس ضمن میں آج کل اردو تحقیق نمبر ۱۹۶۷ء میں لکھتے ہیں:

''قزوینی نے مرزبان نامہ کی ترتیب وتصحیح میں بڑی احتیاط سے کام لیا تھا لیکن ان کا مرتبہ نسخہ ایران پہنچا تو بہت سی غلطیاں نکالی گئیں۔ قزوینی کو اس کا علم ہوا تو انہوں نے عہد کیا کہ سورۂ اخلاص کی آیت بھی نقل کرنی ہوگی تو دیکھ لوں گا کہ قرآن میں کس طرح ہے... بیشتر اغلاط کا ذمہ دار ان کا حافظہ تھا۔ انہوں نے اس پر اعتماد کیا اور اس نے دھوکا دیا۔''

قاضی صاحب کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ بڑی بڑی شخصیتوں سے یا کسی کی شہرت سے قطعاً مرعوب نہیں ہوتے اور ایسے لوگ بھی کہ جنہیں اردو تحقیق یا اردو ادب میں قد آور شخصیتیں سمجھی جاتی ہیں، جب قاضی صاحب ان کے چہرے سے پردے ہٹاتے ہیں تو لوگ سہم جاتے ہیں۔ اس سے ہرگز ایسا تصور قائم نہیں ہونا چاہیے کہ ان کے قلم نے اردو ادب یا اس سے متعلق شخصیات کے Images کو مجروح کیا بلکہ اردو ادب اور خصوصاً دنیائے تحقیق کے بازی گروں کو سنبھل سنبھل کر چلنے کا طریقہ سکھایا اور یہ احساس بھی دیا کہ تحقیق میں رشتہ، مصلحت، جانبداری اور مروت کو بھی حائل نہ ہونے دینا چاہیے۔ انہوں نے ڈاکٹر عبدالحق کی تالیفات، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی لکھنؤ کا دبستان شاعری، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کی دہلی کا دبستان شاعری، ڈاکٹر اختر اورینوی کی بہار میں اردو ادب کا ارتقا، سید محمد حسنین کی فدوی حیات اور شاعری، پر سخت گیری سے خامہ فرسائی کی۔ غالب پر سخت گیری کی ایک مثال ملاحظہ کیجیے: معاصر پٹنہ قاضی عبدالودود نمبر ۱۹۷۶ء میں ڈاکٹر عابد رضا بیدار نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ غالب قاضی صاحب کا پہلا عشق ہے۔ غالب پر ایک سمینار ہوا جس میں خطبہ صدارت قاضی صاحب نے پڑھا جہاں منتخب روزگار ادبا کی مجلس میں قاضی صاحب نے غالب کو کم علم، دروغ گو، فریب کار، نافہم، دنیا دار سب کچھ کہا۔ سامعین نے ناک بھوں چڑھائی مگر

کچھ کہہ نہ سکے۔ دراصل قاضی صاحب یہ ثابت کرنے پر آمادہ تھے کہ غالب بحیثیت انسان اور اسکالر کوئی درجہ نہیں رکھتے۔ یہ الگ بات ہے کہ اردو کا کوئی شاعر غالب کی عظمت کو نہیں پہنچ سکا۔ غالب کے علاوہ انہوں نے سودا، انشا، مصحفی پر خاص توجہ دی بلکہ آخری ایام تک مصحفی پر کچھ نہ کچھ لکھتے رہے۔

قاضی صاحب نے جب اپنا رسالہ معیار نکالا تو اس کے پہلے شمارہ بابت مارچ ۱۹۳۶ء میں ''ضروری گذارش'' کے تحت جو باتیں تحریر کی تھیں وہ لائق توجہ ہیں۔ رسالے کی کامیابی کے لیے انہوں نے عناصر اربع کا ذکر کیا ہے، ''اول وہ لوگ جن سے رسالے کے انتظامی معاملات اور مالیات کا تعلق ہے، ان میں شوق فضول اور جرأت رندانہ کے ساتھ ساتھ یہ صلاحیت بھی ہونی چاہیے کہ رسالے کے لیے کافی سرمایہ جمع کر سکیں ورنہ اس کی بنیاد متزلزل رہے گی۔ دوسرے مرتبین رسالہ (یعنی مدیران) ان میں علم کے ساتھ ساتھ صحیح قوت تنقید بھی ضروری ہے ورنہ ان کی حیثیت محض ڈاک کے کارکنوں کی ہوگی، جو بلا تمیز رطب و یابس جو کچھ ان کے پاس آئے گا، دوسروں تک پہنچا دیں گے، اس میں زبان کا خون ہو جائے تو انہیں بحث نہیں اور غلط معلومات کی اشاعت ہو تو انہیں پروا نہیں... تیسرا عنصر رسالہ کے قلمی معاونین ہیں، کوئی رسالہ محض مرتب کے زور قلم سے نہیں چل سکتا... چوتھا عنصر جو اہمیت میں کسی سے کم نہیں، خریدار ہیں۔ ہر رسالہ آرزومند ہے کہ خریدار تعداد میں زیادہ اور خوش معاملہ ہوں، معیار اپنے خریداروں میں ایک اور صفت کا طالب ہے وہ صحت ذوق ہے...''

قاضی صاحب کے مذکورہ بالا نظریات میں اول اور دوم دونوں اہم ہیں۔ دوسرے نمبر پر انہوں نے مدیروں کے لیے جس قوت نقد اور علمیت کا ذکر کیا ہے آج خال خال ہی نظر آتی ہے۔ آخر کیا بات ہے آج کل بے شمار رسائل و جرائد شائع ہوتے ہیں مگر ان کی شناخت نہیں بن پاتی؟ کوئی تو بات ہے کہ قاضی صاحب کے رسالے ''معیار'' کی وقعت اور علمی اہمیت اتنی ہی ہے جتنی کہ آج سے ۶۶ سال قبل تھی۔

تحقیقی کاموں سے انہیں کس قدر دلچسپی تھی اس کا اندازہ گوپال متل کے ایک مضمون سے ہوتا ہے جس میں انہوں نے ڈاکٹر منوہر سہائے انور کا قول نقل کیا ہے:

''آپ کسی علمی بحث پر کچھ دریافت کرنے کے لیے انہیں ایک پوسٹ کارڈ لکھ دیں اور پھر دیکھیں کہ وہ آپ کو خطوط کتنی مدت تک تحریر کیے جاتے ہیں اور خط میں کتنے ہی ماخذ و اسناد کے حوالے دیتے ہیں۔ بعض لوگ انہیں بت شکن کہتے ہیں... بت شکنی آسان کام نہیں اس

کے لیے جرأت ابراہیمی چاہیے اور جرأت ابراہیمی... تا نہ بخشد خدائے بخشندہ، نصیب نہیں ہوسکتی...''

اس اقتباس سے اس کی تصدیق ہوجاتی ہے کہ وہ ایک سچے ہمدرد اور شفیق بھی تھے ورنہ کیا پڑی ہے کہ کسی کو علمی نقطہ سمجھانے کے لیے خط پر خط لکھے جائیں۔ قاضی صاحب پر اس الزام کی نفی ہوتی ہے کہ انہوں نے ایک طالب علم کی مدد کرنے سے انکار کیا تھا کیوں کہ وہ ایک ہندو اور پنجابی تھا۔ مذکورہ بالا قول بھی ایک ہندو (منوہر سہائے انور) کا ہے جس سے قاضی صاحب کے ہمدردانہ رویے اور علمی تعاون کا بخوبی اندازہ ہوسکتا ہے۔

قاضی صاحب تحقیقی کاموں میں غلط بیانی اور بے راہ روی کو کبھی برداشت نہیں کرتے تھے۔ نہایت ہی دقت نظری اور غائر مطالعہ کے بعد ہی تحقیقی امور پر بحث کرتے تھے۔ دراصل وہ Humbug کو برداشت نہیں کرتے اور ہر کام مدلل، واضح اور اصولی طور پر کرنا اور دیکھنا چاہتے تھے۔ کبھی کبھی وہ یہ دعوا کر بیٹھتے کہ فلاں کتاب یا تذکرہ کا صرف ایک نسخہ میرے علم میں ہے اور کہنے کا انداز ایسا ہوتا کہ یہی تسلیم بھی کرنا پڑتا۔ مگر کبھی کبھی چوک بھی ہوجاتی جیسے عبدالمالک آروی نے تذکرۂ شورش کا حوالہ دیا تھا۔ قاضی صاحب نے لکھا تھا کہ اس کا صرف ایک نسخہ کہیں لائبریری میں ہے۔ ہوا یوں کہ ہندوستان ہی میں تذکرہ شورش کا دوسرا نسخہ دستیاب ہوگیا اور قاضی صاحب غلط ثابت ہوئے۔ اسی طرح جب معاصر میں ''تذکرہ مسرت افزا'' قسط وار شائع ہورہا تھا تو قاضی صاحب نے یہ دعویٰ پیش کیا کہ اس کا صرف ایک نسخہ ہے جس کی فوٹو کاپی پٹنہ یونیورسٹی لائبریری میں منگائی گئی ہے مگر اس کا بھی دوسرا نسخہ مل گیا۔ سہو کی مثالیں قاضی صاحب کے یہاں بھی مل جاتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ ہندوستان میں سرکاری لائبریریوں کے علاوہ نجی لائبریریاں بھی ہیں جن کے Catelogues نہیں ملتے۔ جیسے یہ بات تسلیم کی جاتی تھی کہ دیوان جوشش، دیوان فدوی، دیوان عشق، دیوان ضاحک کے نسخے ناپید ہیں جب کہ ''بیتیا راج لائبریری'' سے ان کے نسخے دستیاب ہوئے۔

قاضی صاحب نے تذکرۂ شعراء، قطعات دلدار، دیوان جوشش اور شہر آشوب قلق وغیرہ کی ترتیب و تدوین کی۔ ان کے تحقیقی مضامین کے دو مجموعے ''عیارستان'' اور شتر و سوزن بھی شائع ہوئے۔ ان کے علاوہ متعدد مضامین نوائے ادب بمبئی، فکر و نظر، ماہنامہ نقوش لاہور، آج کل دہلی، اردو، ادیب علی گڑھ، معیار پٹنہ (جو خود ان کا رسالہ تھا) دلی کالج میگزین وغیرہ میں بھی برابر شائع ہوتے رہے۔ یہ ایک المیہ ہے کہ ان کے سب سے زیادہ مضامین معاصر پٹنہ میں شائع ہوئے جس

کے سبب بیرون بہار و ہند کے قارئین اور اہل نظر کو ان کی نگارشات کے مطالعے کا بہت کم موقع ملا۔ معاصر، پٹنہ کے قاضی عبدالودود نمبر میں ان کے مقالات و مضامین کی فہرست شائع ہوئی ہے جو دو سو ترسٹھ تک پہنچتی ہے۔ ان مقالات سے ان کے عمیق و بسیط مطالعے، فکری و فنی استعداد، غیر مصلحت پسندی اور استدلالی قوت کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ قول نقل کیا جا سکتا ہے کہ قاضی صاحب اردو ادب کی ان محترم ہستیوں میں سے ہیں جنہوں نے نہ صرف قدماء کی علمی روایت کی پوری پوری پاسداری کی ہے بلکہ علمی تحقیق و تدقیق کے سلسلے میں ایسے معیار پیش کئے ہیں جو آئندہ آنے والی نسلوں کے لیے مثال کا کام دیں گے۔ قاضی صاحب کا نام اس دور میں اردو تحقیق کی آبرو کی ضمانت کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

قاضی عبدالودود کی حیثیت ایک ستون کی سی ہے، جس پر تحقیق کی عمارت ٹکی ہے۔ انہوں نے محققوں کو خود احتسابی کا نسخہ دیا اور بقول ڈاکٹر محمد حسن قاضی صاحب نے آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر باتیں کرنے سے پہلے اپنے موقف کو ہر اعتراض اور چیلنج سے مبرا بنا لینے کا راستہ دکھایا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے تو یہاں تک لکھ دیا کہ اگر قاضی صاحب کی لگن اور عرق ریزی سائنس اور ٹکنالوجی میں صرف ہوتی تو یقیناً کسی عہد آفریں ایجاد یا انکشاف کے لیے نوبل انعام کے مستحق قرار پاتے۔ یہ محض عقیدت مندانہ اظہار خیال نہیں بلکہ واقعیت سے قریب ہے۔ قاضی صاحب نے جو تحقیقی روش قائم کی وہ قابل تعریف بھی ہے اور لائق تقلید بھی۔ انہوں نے بعد کی نسل کے لیے استدلالات و براہین کے ساتھ تحقیقی کام کرنے کا ایک سچا اور مستحکم راستہ بتا دیا جس پر گامزن ہو کر معیاری و معروضی تحقیقی آثار اردو ادب میں پیش کئے جا سکتے ہیں۔

(دوران طالب علمی خدا بخش لائبریری پٹنہ سے پہلا انعام برائے مضمون نگاری)

کلیم الدین احمد کی عملی تنقید: ایک تاثر

شعر میں کسی تجربہ کا بیان ہوتا ہے۔کلیم الدین احمد کا خیال ہے کہ تجربہ کچھ الگ چیز نہیں ہے۔ ان کے بقول، عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ شاعر کسی تجربے کو الفاظ کا جامہ پہنا دیتا ہے، یہ نقطۂ نظر درست نہیں۔ جب تک شعر مکمل نہ ہو جائے تجربہ کی تکمیل نہیں ہوتی۔آگے اپنی مشہور کتاب ''عملی تنقید'' جلد اول کے صفحہ ۳۹ پر لکھتے ہیں: ''حقیقت یہ ہے اور اسے ہمیں کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ شعر ہی تجربہ ہے۔'' یہ تو سچ ہے کہ جب تک کوئی فنکار کسی حادثہ یا واردات سے اثر قبول نہیں کرتا اسے پوری صفائی کے ساتھ شعری قالب میں ڈھالنے سے قاصر ہی رہتا ہے۔مگر تجزیہ اور پھر اس کا بیان میری دانست میں دو چیزیں ہیں، دو الگ الگ حقیقتیں ہیں۔کلیم الدین احمد کے ذہن سے یہ بات محو ہو جاتی ہے اور وہ اسی صفحہ پر آگے لکھتے ہیں:

> ''شاعر کے دماغ میں کوئی خیال یا اثر آتا ہے اور وہ اسے بیان کرنا چاہتا ہے۔لیکن شروع میں یہ خیال یا تاثر کچھ دھندلا سا ہوتا ہے، واضح نہیں غیر متعین سا ہوتا ہے۔ بیان یا ترجمانی ایک ذریعہ ہے اس تجربے کی وضاحت کا، اسے صاف و روشن کرنے کا، اسے پوری طرح سمجھنے اور سمجھانے کا۔'' (عملی تنقید، جلد اول، صفحہ:۳۹)

آگے پھر لکھتے ہیں:

> ''اسی لیے میں نے کہا کہ شعر ہی تجربہ ہے اور یہ بات درست نہیں کہ شعر میں کسی تجربہ کا بیان ہوتا ہے۔''

غور کرنے سے مطلع صاف ہو جاتا ہے۔ابھی فرمایا کہ بیان یا ترجمانی ایک ذریعہ ہے تجربے کی وضاحت کا۔یہ بیان اور ترجمانی آخر کس چڑیا کا نام ہے؟ مجھے تو کوئی تامل نہیں کہ یہی بیان اور

ترجمانی شعر ہے بلکہ کلیم الدین احمد کا مدعا بھی ان دونوں الفاظ ''بیان'' اور ''ترجمانی'' سے شعر ہی ہے۔ میرے موقف کی توثیق سید احتشام حسین کے اس قول سے ہوگی کہ:

''تجربہ خود عمل کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا اور یہ عمل انفرادی نہیں سماجی شکل رکھتا ہے، ایسا ہی تجربہ انسانی علم کا جز بنتا ہے، اسی سے شعور میں ادراک حقیقت کے نقش و نگار بنتے ہیں اور یہی ادیب اور شاعر کے جذبات سے مملو ہو کر ادب اور شعر کے پیکر میں ڈھلتے ہیں۔''

(تنقید اور عملی تنقید، سید احتشام حسین ص:۳۴)

اب اسے کس طرح تسلیم کرلیا جائے کہ ''یہ بات درست نہیں کہ شعر میں کسی تجربہ کا بیان ہوتا ہے'' اور اگر اسے تسلیم کر بھی لیا جائے تو معاً یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ کلیم صاحب کے مذکورہ بالا دونوں جملوں میں معنوی بعد ہے یعنی ربط کا نام نہیں، تضاد ہے۔ اس ضمن میں ان کا ایک اور بیان نقل کیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے پروفیسر آل احمد سرور کا جواب دیتے ہوئے لکھا ہے:

''شاعری نام ہے انسانی تجربات، خیالات و جذبات کے اظہار کا... تجربات مختلف قسم کے اور مختلف دماغی اور جذباتی سطح پر ہوتے ہیں۔'' (سخن ہائے گفتنی، ۱۹۶۷، ص:۳۳)

یہاں ساحر کا یہ شعر بھی پیش نظر رکھا جاسکتا ہے:

دنیا نے تجربات و حوادث کی شکل میں
جو کچھ مجھے دیا ہے وہ لوٹا رہا ہوں میں

یعنی واردات و حادثات ہی تجربات ہیں اور انہیں لفظوں کا پیکر عطا کرنا ہی شاعری ہے اور یہی تجسیم تجربات (لفظوں کا پیکر عطا کرنا) شعر ہے۔ کلیم الدین احمد اسے ''بیان'' یا ترجمانی سے موسوم کرتے ہیں۔

کلیم الدین احمد ورڈز ورتھ کی Lucy سے متعلق چھ نظموں کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''یہ کہنا کہ یہ نظمیں لوسی سے اور لوسی کی موت سے متعلق ہیں اور مضمون واحد ہے، بہت سطحی سی بات ہوگی۔ مضمون واحد نہیں۔ ان چھ نظموں میں ایک تجربہ نہیں، الگ الگ تجربے ہیں اور ہر تجربہ یگانہ و یکتا ہے۔''

مجھے یہ کہنے دیجئے کہ ایک مضمون کو کئی طرح سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ البتہ کلیم صاحب کو اس کا اعتراف نہیں۔ حالانکہ وہ آگے چل کر (غیر دانستہ طور پر) یہ لکھ جاتے ہیں:

''یہ نظمیں یا یہ تجربے ایک ہی محور کے گرد چکر کھاتے ہیں۔ یعنی لوسی یا لوسی کی موت۔''

یہ جملہ قابل توجہ ہے۔ ان تجربوں یا ان نظموں کا ایک محور (لوسی یا لوسی کی موت) کے گرد چکر

کھانا چہ معنی دارد؟ محور سے کیا مراد لے سکتے ہیں؟ میں تو یہی سمجھ پایا ہوں کہ ایک محور کے گرد چکر کھانا وہی ''مضمون واحد'' ہے۔ جس کی تردید کلیم صاحب نے ان نظموں سے متعلق اوپر کے اقتباس میں کی ہے۔ کلیم صاحب نے ورڈز ورتھ کی جن چھ نظموں کا ذکر کیا ہے وہ اس طرح ہیں:

1. Oft I head heard of lucy Gray.

2. Three years she grew in sun and shower.

3. A slumber did my spirit seal.

4. She dwelt among the untrodden ways.

5. Strangefits of passion have I known.

6. I travelled among unknown men.

تجربات اور مضمون واحد سے متعلق یہ مفروضہ قائم کیا جاسکتا ہے کہ ایک فنکار ایک ہی طرح کے واقعہ (مضمون) سے متاثر ہوتے ہوئے مختلف اوقات میں مختلف النوع جہات کا حامل ہوسکتا ہے اور یہی مختلف جہتیں مختلف تجربات کی ضامن ہوں گی۔ جس طرح ایک ہی گیس کو بنانے کے لیے مختلف تجربوں کو عمل میں لایا جاسکتا ہے۔ جیسے پوٹاشیم کلوریٹ اور مینگنیز ڈائی آکسائڈ کو گرم کرکے آکسیجن گیس بنائی جاتی ہے۔ اسی طرح سوڈیم نائٹریٹ کو گرم کرکے، پوٹاشیم نائٹریٹ کو گرم کرکے اور تین فی صد سوڈیم پیروکسائڈ کو مینگنیز ڈائی آکسائڈ پر ٹپکا کر بھی آکسیجن گیس بنائی جاسکتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہوا کہ تجربات کی نوعیت میں فرق ہوا، مواد میں تبدیلی ہوئی مگر مقصد اور پروڈکٹ (نفس مضمون) ایک ہی رہا یعنی آکسیجن گیس بنانا۔ اس سمع خراشی سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ یہ بات ثابت ہوگئی کہ مضمون واحد سے متعلق تجربات مختلف ہوسکتے ہیں۔

اسی طرح بے ثباتی عالم کو لیجئے۔ اس مضمون واحد کو مختلف تجربات کے تحت پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس کی پیش کش میں تجربات کی حد تک تنوعات اور بوقلمونی کے عناصر ہوسکتے ہیں۔ اشعار دیکھیں ؎

فرصت بود و باش یاں کم ہے
کام جو کچھ کرو شتاب کرو
(میر)

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے
(میر)

کیا ہمیں کام ان گلوں سے اے صبا
ایک دم آئے ادھر اُودھر چلے
(درد)

اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے
(ذوق)

کیا دید میں عالم میں کروں جلوہ گری کا
یاں عمر کو وقفہ ہے چراغ سحری کا
(مصحفی)

ان اشعار کو دیکھیں۔ کیا ان میں وہی بے ثباتی عالم کا قصہ نہیں ہے؟ مگر ہر شعر میں تجربے کا انداز جدا ہے۔ ہر شعر میں تنوع ہے، جدت ہے اور اپنی شناخت ہے۔ یہ شناخت ان میں اسلوبیاتی تفریق کی بنیاد پر پیدا ہوئی ہے نہ کہ موضوعاتی تفریق کی اساس پر۔ اب اگر یہ کہیں کہ ہر شعر مضمون کے لحاظ سے یگانہ ہے، یکتا ہے تو مناسب نہ ہوگا کیونکہ حقیقی معنوں میں ان سب شعروں میں ایک ہی مضمون یعنی بے ثباتی عالم کا رونا رویا گیا ہے۔ مگر یہ طریقہ گریہ وزاری ہر شعر میں بدلا ہوا ہے۔

مشاہدہ اور ذاتی مشاہدہ سے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ کسی شے کو دیکھ کر تجربہ حاصل کرنا مشاہدہ ہے۔ ایک عام مشاہدہ اور دوسرا ذاتی مشاہدہ۔ حالاں کہ صرف مشاہدہ کہنا ہی کافی ہے۔ مگر کلیم صاحب نے ذاتی مشاہدہ پر زور دیا ہے۔ موصوف نے میر کے شعروں سے اس کی وضاحت بھی کی ہے ؎

فرصت بود و باش یاں کم ہے
کام جو کچھ کرو شتاب کرو

بود آدم نمود شبنم ہے
ایک دو دم میں پھر ہوا ہے یہ

شعر اول میں ان کے مطابق ایک عام خیال کو پیش کیا گیا ہے۔ کہتے ہیں کہ:

''اس شعر میں اس بات کا کوئی ثبوت نہیں کہ اس خیال کی بنا کسی ذاتی مشاہدہ پر ہے اور اس بات کا بھی کوئی ثبوت نہیں کہ میر کو عمر کی مہلت کم کا ذاتی طور پر احساس ہوا ہے۔''

چلئے مان لیا کہ اس شعر سے ذاتی مشاہدہ کا پتہ نہیں چلتا اور ایک عام خیال کو یونہی الفاظ کا جامہ پہنا دیا گیا ہے۔ دوسرے شعر کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ اس میں ذاتی مشاہدہ ہے، میر

نے نمود صبح کو دیکھا ہے۔ انہوں نے صبح کو سبزہ یا پھول پر شبنم کے قطروں کو چمکتے ہوئے دیکھا ہے۔ پھر ایک دو دم میں ہوا ہوتے ہوئے بھی دیکھا ہے۔

گو اس شعر کا محرک ذاتی مشاہدہ ہے۔ یہ تو سچ ہے کہ بغیر ذاتی مشاہدہ کے شعر نہیں کہے جا سکتے مگر اجتماعی مشاہدہ بھی تو اہمیت کا حامل ہے۔ سماج میں دوسروں کے ساتھ جو معاملات ہو رہے ہیں یا فنکار کے آس پاس جو واردات و حادثات رونما ہو رہے ہیں گرچہ وہ بلا واسطہ ان سے متعلق نہ ہوں تاہم ان سے تخلیقی بصیرت اثر قبول کرے گی اور فن پارہ وجود میں آئے گا۔ یہ تو فنکار کی خلاقانہ صلاحیتوں پر منحصر کرتا ہے کہ فن پارے میں صحیح عکاسی کس حد تک ہو سکتی ہے۔ اگر تصنع کا گمان ہوتا ہے تو اس کے عوامل کچھ اور ہو سکتے ہیں۔

بغاير دیکھیں تو شعر اول... فرصت بود و باش... میں بھی ذاتی مشاہدے کی ترجمانی ہے مگر پوشیدہ (Concealed) ہے اور پوشیدگی تو ادب میں بطور خوبی جانی جاتی ہے۔ میر تو دیکھتے ہیں کہ ہمارے سامنے کیسے کیسے لوگ تھے جواب نہیں ہیں۔ آنے اور جانے کا ایک لامتناہی سلسلہ قائم ہے۔ کیا ہم سب پیدا ہونے والے اور مرنے والے کا تجربہ نہیں رکھتے؟

میر تو یہ کہنا چاہتے ہیں کہ زندگی فانی ہے اور جو وقت سامنے ہے وہ غنیمت ہے۔ لہٰذا ضروری ہے کہ اپنے ذمے جو بھی کام ہو اس کو کل پر نہ ٹالتے ہوئے جلد ختم کرنے کی کوشش کرو اور یہ بڑی فطری اور سچی بات ہے۔ جب داعی اجل آئے تو کیا فرصت کی کوئی سبیل ہو سکتی ہے؟ اسی بات کو تو دوسرے شاعر نے کہا ؎

کیا ٹھکانہ ہے زندگانی کا
آدمی بلبلہ ہے پانی ہے

اگر کلیم صاحب کہنا چاہتے ہیں کہ آدمی مرنے کا تجربہ بھی حاصل کرے تو پھر اسے شعری پیرہن کون عطا کرے گا؟ مرنے کا تجربہ تو ہمیشہ مستعار ہوگا، ذاتی تجربہ تو یہ بن ہی نہیں سکتا۔ جس طرح دوسرے شعر میں ''بود آدم نمود شبنم ہے'' شبنم کو دیکھ کر اور اس کی نیستی سے اثر قبول کرتے ہیں جسے کلیم الدین احمد ذاتی مشاہدہ سے موسوم کرتے ہیں، ٹھیک یہی بات شعر اول میں بھی ہے۔ غور کریں تو بات سمجھ میں آجاتی ہے۔

آگے ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

''اگر شاعر وہی کہے جو ہم آپ کہہ سکتے ہیں۔ اگر اس کے تجربے ایسے ہوں جن سے ہم اپنی زندگی میں دو چار ہوتے ہیں تو پھر ہم اس کے شعروں کو کیوں سنیں؟''

اس اقتباس کے دو ٹکڑے ہیں۔ پہلا ٹکڑا۔ اگر شاعر وہی کہے جو ہم آپ کہہ سکتے ہیں۔ اور دوسرا۔ اگر اس کے تجربے ایسے ہوں جن سے ہم اپنی زندگی میں دو چار ہوتے ہیں اور ایک آخری تیسرا ٹکڑا بھی ہے جسے دونوں ٹکڑوں کے ساتھ Common رکھتے ہوئے الگ الگ پڑھا جاسکتا ہے۔

ایک فنکار جو کسی حادثے سے اثر قبول کرتا ہے، یہ صحیح ہے کہ غیر فنکار اس کے مقابلے میں کم اثر قبول کرتا ہے، یہ بھی ممکن ہے کہ کوئی اثر قبول ہی نہ کرے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک شخص اثر قبول کرتا ہو مگر فنکار نہ ہو۔ مگر ایک فنکار اور غیر فنکار کے درمیان جو بنیادی فرق ہوتا ہے وہ احساس کی شدت کا ہوتا ہے۔ ورنہ روداد تو دونوں بیان کرتے ہیں۔ آیئے اب کلیم صاحب کے جملے پر غور کریں ''اگر شاعر وہی کہے جو ہم آپ کہہ سکتے ہیں'' اس میں برائی کیا ہے؟ ایک حادثہ ہوا ہے اس سے شاعر بھی متاثر ہوا ہے اور ہم آپ بھی۔ دونوں اسی حادثہ کو بیان کریں گے۔ مگر فرق احساس کی شدت اور انداز بیان کا ہوگا۔ شاعر کوئی دوسری مخلوق نہیں ہوتی۔ وہ بھی اسی معاشرے کا پروردہ ہوتا ہے۔ وقوع پذیر ہونے والے واقعات و واردات سے اثر قبول کرتا ہے۔ مگر کلیم صاحب کہتے ہیں کہ اگر اسکے (شاعر) تجربے بھی ایسے ہوں جن سے ہم اپنی زندگی میں دو چار ہوتے ہیں تو پھر ہم ان کے شعروں کو کیوں سنیں؟'' شاید کلیم صاحب نے شاعر کو کچھ اور سمجھ رکھا ہے یا پھر زندگی کی حقیقتوں سے اغماض کیا ہے۔ بات تو صرف اتنی سی ہے کہ شاعر نے شدت سے محسوس کیا ہے اور کچھ نئے ڈھنگ سے ہر چیز کو دیکھا ہے۔ خود کلیم صاحب نے میر کے ایک شعر کے سلسلے میں لکھا ہے: ''میر کی آنکھوں نے کچھ دیکھا ہے اور نئی طرح سے دیکھا ہے، کچھ سوچا ہے اور نئی طرح سے سوچا ہے، کچھ محسوس کیا اور نئی طرح سے محسوس کیا ہے۔'' یہی نئی طرح سے دیکھنا، سوچنا اور محسوس کرنا شاعر کو غیر شاعر سے ممیز کرتا ہے۔ میرا کہنا تو یہ ہے کہ اگر شاعر وہ باتیں نہ کہے جو ہم آپ کہہ سکتے ہیں اور وہ تجربے پیش نہ کرے جو ہماری زندگی کا حصہ ہوں، تو ہم اُسکے شعروں کو کیوں سنیں؟

میں نے ابھی شاعر اور عام انسان میں فرق بتایا کہ ان کے مابین شدت احساس کا فرق ہوتا ہے۔ نقاد کے بارے میں اپنی رائے زنی کرتے ہوئے کلیم صاحب اپنی مشہور کتاب ''اردو تنقید پر ایک نظر'' میں لکھتے ہیں:

> ''بات یہ ہے کہ شاعر انشا پرداز کی طرح چند مخصوص اوصاف کا حامل ہوتا ہے جو اسے عوام سے ممیز کرتے ہیں... شاعر کی طرح وہ بھی لطیف اور حساس قوت حاسہ رکھتا ہے...''

میں نے ابھی ابھی کلیم صاحب کے بیان کی تردید میں جو بات کہی تھی، خود کلیم صاحب کا یہ موقف اس کی تصدیق کرتا ہے۔ نقادوں کے یہاں تضادات کا پایا جانا عام سی بات ہوگئی ہے۔ مفروضوں میں تضاد، رائے زنی میں تضاد، تنقیدی رویوں میں تضاد... خیر!

پیش پا افتادہ خیال کے سلسلے میں کہتے ہیں کہ تشبیہ شاعروں کی عام ملکیت ہے۔ اس ضمن میں وہ ایک شعر پیش کرتے ہیں ؎

مانند حباب اس جہاں میں
کیا آئے اور کیا گئے ہم
(میر حسن)

میں بات اس قدر ہے کہ اس جہاں میں ہم مانند حباب آئے اور مانند حباب گئے۔ اس بات میں کچھ بات نہیں ہونے پائی ہے۔ کلیم صاحب اسے پیش پا افتادہ خیال تصور کرتے ہیں اور صرف اس لیے کہ ایک عام تشبیہ ہے جو ''حباب'' سے ہے۔ اس کو شاعروں کی عام ملکیت کا نام بھی دیا گیا ہے۔ دوسری طرف وہ میر کے اس شعر:

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے
(میر)

کو خیال کی دنیا سے بھرپور سمجھتے ہیں۔ بات صرف اتنی سی ہے کہ یہاں ''سراب'' کا اضافہ ہے جو تجربے اور اسلوب میں تنوع کا نتیجہ ہے۔ ورنہ وہی پیش پا افتادہ خیال یہاں بھی ہے اور تشبیہ سے عاری یہ شعر بھی نہیں جو بقول کلیم صاحب شاعروں کی عام ملکیت تصور کی گئی ہے۔

ناسخ کا ایک شعر ہے ؎

لوگ دنیا سے جو دن رات سفر کرتے ہیں
کوچ کی بے خبروں کو یہ خبر کرتے ہیں

اس کی تشریح کے ضمن میں کلیم الدین احمد کہتے ہیں ''لوگ دنیا سے دن رات اس لیے سفر کرتے ہیں کہ انہیں سفر کرنا ہے۔ وہ چاہیں بھی تو ٹھہر نہیں سکتے۔'' ان کا مطلب یہ ہے کہ اگر یہ سمجھتے ہیں کہ لوگ اس لیے دنیا سے سفر کرتے ہیں کہ بے خبروں کو خبر ہو جائے، یہ عجیب بات ہے یعنی وہ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ لوگ۔ بے خبر ہوں یا باخبر کوچ سبھوں کو کرنا ہے۔ یہ سچ بھی ہے اور بے تردد بھی ؎

کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں
بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں

ناسخ کے شعر میں بے حسی تھی، اس شعر میں احساس کی تیزی ہے۔ یہاں سفر ہے لیکن سفر کا ذکر نہیں بہت آگے گئے مگر اس لیے نہیں کہ بے خبروں کو کوچ کی خبر کریں۔
شاید ہر وہ شعر جس میں سفر کا بھی ذکر ہو اور خبر کا بھی اس کی قدر و قیمت کم ہو جاتی ہے۔ سفر کو

سفر نہیں کہنا چاہیے بلکہ اس کو اسی طرح دوسرے الفاظ یا تراکیب یا پھر استعارات سے واضح کرنا چاہیے کیونکہ اس سے شعر میں احساس کی شدت اور تیزی پیدا ہوتی ہے۔ کلیم صاحب کا موقف یہی ہے۔ کیا انشا کے شعر میں کوچ کی خبر نہیں ہے؟ میرا خیال ہے کہ ضرور ہے مگر قدرے پوشیدگی ہے جو اچھی صفت ہے شاعری کی۔ کمر باندھے ہوئے چلنے کو یاں سب یار بیٹھے ہیں۔ یعنی سب سفر کے لیے تیار بیٹھے ہیں۔ بہت آگے گئے باقی جو ہیں تیار بیٹھے ہیں۔ یعنی کچھ لوگ سفر پر جا چکے ہیں اور جو باقی ہیں وہ بھی تیار ہیں۔ یہاں یہ بات بھی محل نظر ہے کہ خواہ ہم کمر باندھ کر جانے کو تیار رہیں یا نہ رہیں دام اجل سے رستگاری محال عبث ہے۔ اگر ہم اسے سفر آخرت نہ سمجھیں اور اگر اسے باخبر ہونے کی علامت تصور نہ کریں تو یہ ہمارا ضعف فہم بھی ہے اور کوتاہی فکر بھی۔ اور ذرا آگے بڑھتے ہیں تو کلیم الدین کا یہ قول ملتا ہے:

''باقی جو ہیں کمر باندھے ہوئے تیار بیٹھے ہیں اور ہم انہیں دیکھتے ہیں جو کمر باندھے ہوئے آمادہ سفر ہیں۔ لیکن ان لوگوں کو جو دنیا سے دن رات سفر کرتے ہیں ہم نہیں دیکھتے ہیں۔ وہاں ایک بات کہی گئی ہے۔ یہاں ایک مشاہدہ ہے جو ہماری آنکھوں نے دیکھا ہے۔''

کلیم صاحب نے نہ جانے کسے کمر باندھے ہوئے سفر کے لیے تیار دیکھا ہے۔ آمادہ سفر کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور کمر کس کر تیار ہونا گرچہ محاورہ کی شکل میں استعمال ہوا ہے مگر اس کی وضاحت جس طرح کلیم صاحب کرتے ہیں وہ بڑی حد تک مضحکہ خیز ہے۔ یہ تو سراسر مشیت ایزدی کا معاملہ ہے۔ عزرائیل کی آمد کو ہمارے آپ کے آمادۂ سفر یا کمر کس کر تیار رہنے یا نہ رہنے سے دور دور کا علاقہ نہیں۔ حیرت ہے کہ کلیم صاحب انہیں تو دیکھتے ہیں جو یہاں کمر باندھے ہوئے تیار بیٹھے ہیں مگر جو دنیا سے کوچ کرتے ہیں ان پر ان کی نظر نہیں جاتی۔ ہم آپ ہمیشہ ہی اپنے کندھوں پر جنازہ اٹھائے قبرستان تک جاتے ہیں۔ کیا ہم انہیں نہیں دیکھتے یا ہمارا یہ مشاہدہ نہیں ہوتا کہ ایک شخص دنیا سے سفر کر رہا ہے؟ یہ جنازے کا سفر سب سے بڑی اور واضح علامت ہے کہ اسی طرح یکے بعد دیگرے ہم سب یہاں سے سفر آخرت کریں گے ؎

موت سے کس کو رستگاری ہے
آج وہ کل ہماری باری ہے

کلیم الدین احمد کی ''عملی تنقید'' ایک گراں قدر تالیف ہے مگر وہ جا بہ جا تضادات کے شکار ہوئے ہیں ضرورت ہے کہ ''عملی تنقید'' کا بغائر جائزہ پیش کیا جائے۔

(اردو دنیا، قومی کونسل، دہلی، مارچ ۲۰۰۲ء)

عملی تنقید اور تفہیم شعر و شاعری

- نظریہ سازی کے عمل نے اردو میں عملی تنقید کا بیڑہ غرق کر دیا۔
- تاثراتی تنقید نے عملی تنقید کو قعر ضلالت میں پہنچا دیا

میرے مضمون کے مذکورہ بالا دو جملوں سے بہت زیادہ دل برداشتہ ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ کیونکہ عملی تنقید بھی دراصل نظریہ سازی کا تتمہ ہے۔ کسی بھی عمل کے لیے تھیوری کا ہونا ضروری ہے۔ بغیر کسی تھیوری کے کوئی سائنٹسٹ دارالعمل میں بیکر، فلاسک، ایسڈ، یا کسی دھات کو چھوتا تک نہیں۔ یہ اردو ادب، جس کی عمر بہت کم ہے (دوسری کئی زبانوں کے مقابلے میں) وہاں نظریہ سازی ہی نظریہ سازی ہے، عملی طور پر کچھ کرنے اور ادب پارے کو پرکھنے کی کاوشیں کم ہوئی ہیں۔ میں نے جہاں تک غور کیا ہے اس کی بنیاد پر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اردو لسانیات اور عملی تنقید سے بہت کم شغف دیکھا گیا ہے۔ پروفیسر کلیم الدین احمد نے اس طرف توجہ کی مگر ان کا خاکہ بھی نامکمل ہی رہا کیونکہ انہوں نے کوشش کی تھی کہ پہلی جلد میں غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، منظومات وغیرہ، دوسری جلد میں ناول، افسانہ، تنقید اور دیگر اصناف نثر اور جلد سوم میں اصول تنقید کا مکمل احاطہ کیا جائے۔ مگر صرف پہلی جلد کا پہلا حصہ شعر و غزل پر مشتمل منظر عام پر آیا، بقیہ کام تشنۂ تکمیل ہی رہا۔ اگر وہ حیات ہوتے تو یہ کام ضرور پایۂ تکمیل کو پہنچتا۔

انگریزی میں بھی عملی تنقید پر سب سے پہلی اور بنیادی کتاب آئی اے رچرڈز کی ہے۔ انہوں نے اپنی اس کتاب کو Record of a piece of field work کہا ہے۔ میرے خیال سے اردو میں کسی فن پارے یا تنقید پارے کے ضمن میں field work کا یہ تصور حیرت انگیز ہی تصور کیا جائے گا۔ فیلڈ ورک کا مطلب ہے رائے عامہ (Public opinion) ہموار کرنا، لیکن رچرڈز نے

Contemporary opinions لکھا ہے یعنی ہم عصروں کی آراء کا اجتماع۔ عقائدونظریات کا اجتماع اور پھر خود اپنی تنقیدی سوچ اور شعور تخلیق سے ادب پارے کی چھان پھٹک کرنا اور اس کی ترسیل کے تمام ممکنہ دروازوں کو وا کر دینا— عملی تنقید کا منصب اور مقصد میرے نزدیک یہی ہے۔ تقابل، توازن اور تناظر— ان تینوں کو سامنے رکھتے ہوئے عملی تنقید وجود پذیر ہوتی ہے۔

اوپر جیسا کہ ذکر ہوا کہ رچرڈز نے اپنی کتاب کو فیلڈ ورک کہا ہے۔ اگر اس نوعیت سے دیکھا جائے تو اردو میں مشاعرے کا چلن ایک طرح سے ''فیلڈ ورک'' کا ہی کام انجام دیتا ہے۔ وہاں اچھی خاصی رائے عامہ ہموار ہوتی ہے۔ یہ مشاعرے کا چلن انگریزی میں موجود نہیں۔ اس لیے وہاں رائے عامہ ہموار کرنے کے لیے دوسرا طریقہ اختیار کیا گیا۔ اردو مشاعرے میں جس طرح شاعر کو داد و تحسین سے نوازا جاتا ہے اور جیسے جیسے بے تکے، مہمل اور بے سروپا اشعار پر سامعین کلمہ ہائے ستائش اور واہ واہ کی صدائیں بلند کرتے ہیں، اگر اسے ہی ہم عملی تنقید کی کسوٹی تسلیم کرلیں تو اردو میں تنقید کی رہی سہی روایت کا ستیاناس ہونے میں کیا وقت لگے گا۔ شعر کو سمجھنا اور اس کے تعمق میں اتر کر اس کے سیاق وسباق اور اس میں پیش کردہ تجربے سے آگاہی— یہ ایک سنجیدہ عمل ہے جو سنجیدگی سے اور غور وفکر کے بعد ممکن ہوتا ہے۔ مشاعرے میں تو محض سرسری رائے زنی یا تاثر کے سبب کلمہ تحسین بلند ہوتا ہے مگر فراق گورکھپوری جیسے شاعر اور نقاد اسے بھی بڑی سنجیدگی سے لیتے ہیں۔ محض فوری تاثرات اور وجدان کا تعلق سنجیدہ تنقید سے نہیں ہوسکتا۔ اگر فراق کی کتاب ''اندازے'' کا مطالعہ کیجئے تو ایسی ہی تذکراتی، تاثراتی وجذباتی تنقید ملتی ہے۔ فراق نے لکھا ہے کہ میں اس بات سے بہت کم متفق ہوں کہ مشاعروں کی تعریف یا شعر وشاعری کی صحبتوں کی تعریف تنقید نہیں ہے۔ بسا اوقات یہ تنقید بہت پتے کی ہوتی ہے۔ فراق کی تنقید عملی تنقید کی کسوٹی پر بالکل پھسپھسی ٹھہرتی ہے۔ لیکن ان کی شعری تفہیم پر سوالیہ نشان قائم نہیں کیا جاسکتا۔ دراصل وہ تنقید کے آدمی تھے بھی نہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''میری غرض وغایت اس کتاب میں یہ رہی ہے کہ جو فوری وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات قدما کے کلام کے میرے کان، دماغ، دل اور شعور کے پردوں میں پڑے ہیں، انہیں دوسروں تک اس صورت میں پہنچا دوں کہ ان تاثرات میں حیات کی حرارت وتازگی قائم رہے، میں اس کو خلاقانہ تنقید یا زندہ تنقید کہتا ہوں۔'' (اندازے)

فراق انگریزی شعر وادب سے گہری واقفیت رکھتے تھے۔ تاہم ان کے اندر تنقید کی کرنیں کم تھیں۔ ذاتی تاثر کو ''زندہ تنقید'' سے موسوم کرنا ایک پختہ ذہن کا ناپختہ اشاریہ ہے جس کا کوئی علاج

نہیں۔ انگریزی میں بھی ۱۹ویں صدی میں تاثراتی تنقید کا چرچہ عام ہوا مگر اب اس کا نام لینا اپنی قوت تفہیم پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ کسی شعری فن پارے پر اگر کسی محفل میں فوری طور پر داد و تحسین مل گئی تو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ اس میں صرف توصیفی عناصر ہیں۔ حالانکہ ڈی ایچ رالنسن (D.H. Rawlinson) نے تو صرف دس لوگوں کی موجودگی کو عملی تنقید کے لیے ضروری تصور کیا البتہ استثنائی صورت سے وہ باخبر بھی نظر آتے ہیں، لکھتے ہیں:

Ideally, Practical criticism should be done with groups of up to ten people, but this is an ideal few will be able to realise. (The Practice of Criticism, 1968, P-6

میں نہیں سمجھتا کہ عملی تنقید کے لیے دس، بیس یا سیکڑوں آدمی کی آراء کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہ محض ایک شخصی طریقہ کار تو ہوسکتا ہے مگر آفاقی کلیہ نہیں۔ کیونکہ اس میں بڑی خرابیاں راہ پاسکتی ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ عملی تنقید میں فن پارے یا ادب پارے کی تفہیم کے ذیل میں کن باتوں کو مدنظر رکھا جاتا ہے یا رکھا جانا چاہیے۔ میں نے اپنی گفتگو شاعری کے حوالے سے کرنا طے کیا ہے۔ اگر شعر یا شاعری کی تفہیم اور کچھ شعری فن پاروں کے تقابل وتوازن سے کسی خاص شعر پارے کی تفہیم و ترسیل میں مدد ملتی ہے تو یہی تنقید یا عملی تنقید کا منصب ہے۔

شاعری یا شعر کے معنیاتی نظام تک رسائی کے لیے جو اصولی Devices ہوسکتے ہیں ان میں اہم ترین Device استعاراتی بنت تک رسائی حاصل کرنا ہے۔ شعر پارے کو دیکھنا کہ اس کا Theme واضح ہے کہ گنجلک، جو بات کہی گئی ہے وہ پیش پا افتادہ ہے کہ تازہ کار ہے، پھر یہ کہ نفس مضمون طبع زاد ہے کہ ماخوذ ہے، غلط ہے کہ راست — اور پھر یہ دیکھنا کہ اس کا استعاراتی نظام کیسا ہے۔ ان تمام باتوں کی چھان پھٹک کرنا اور پھر شعر، نظم یا ادب پارے کی تفہیم کے لیے کوشش کرنا ایک مثبت اقدام ہے۔ شاعری کو رچرڈز نے Typical denizen of this world کہا ہے۔ پھر یہ بھی لکھا ہے کہ:

Poetry itself is a mode of communication. What it communicates and how it does so and the worth of what is communicated form the subject matter of criticism.

(Practical Criticism P-11)

شاعری میں جس چیز کی ترسیل ہوتی ہے اور جس طرح سے ہوتی ہے دراصل وہی موضوع

تنقید بنتی ہے۔ اس ترسیل کے مسئلے کو زیر بحث لانا ضروری ہے۔ موضوع اور نفس مضمون کی ترسیل پر اگر گفتگو کی جائے اور یہ مسئلہ حل ہو جائے تو کیا شعریت کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا؟ میرے خیال سے دونوں بالکل دو باتیں ہیں۔ آیئے پہلے دیکھیں کہ شاعری میں جب استعارے کا استعمال ہوتا ہے تو معنیاتی نظام پر کیا اثر پڑتا ہے۔ استعارے کا جو رول ہوتا ہے اس کی طرف رچرڈز نے اس طرح اشارہ کیا ہے:

From the technical point of view indeed the poet's task is constantly (though not only) that of finding ways and means of controlling feeling through metaphor.

شاعر کا کام ہے کہ اپنے احساس و جذبہ کو شعری استعارے کی تکیل سے اپنی دسترس میں رکھے۔ صرف یہی ایک کام نہیں ہے مگر یہ کام ہمیشگی سے شاعری میں انجام پاتا ہے۔ البتہ شعری استعارے میں اور عام استعارے میں فرق ہوتا ہے۔ دونوں کا دائرہ کار جداگانہ ہوتا ہے۔ مجاز، کنایہ، اشارہ، استعارہ یہ سب باہم دگر جڑے ہوئے ہیں بلکہ مترادفات کہے جائیں تو بجا ہوگا۔ عملی تنقید میں چونکہ شعر پارے کا تجزیہ کیا جاتا ہے اس لیے جب تک متن کی صحیح اور مناسب قرأت نہیں ہوتی معانی کی پرتیں نہیں کھلتیں۔ تجزیے کے بعد دراصل ان باتوں تک یا اس معنیاتی نظام تک رسائی حاصل کرنا جو عام قاری سے اوجھل ہے، یہی عملی تنقید کا مقصد ہونا چاہیے۔ تجزیہ وہ نہیں کہ سطحی معانی پر تقریر فرما دی گئی اور بس! وہاں تک تو مشاعرے کے نابالغ اور نااہل سامعین بھی پہنچ جاتے ہیں۔ اندرونِ متن میں اترنے کا راستہ استعاراتی نظام سے ملتا ہے۔ تجزیہ نگاری سے ہی عملی تنقید کو روشنی ملتی ہے۔ یہ عملی تنقید ایک طرح کا تخلیقی عمل ہے کیونکہ نقاد ایک بار اسی جہان تجربات و معانی کا سفر کرتا ہے جس کے سفر سے لوٹ کر تخلیق کار واپس آیا ہوتا ہے۔ ایف۔ آر۔ لیوس۔ تجزیہ کے بارے میں کہتا:

Analysis is the process by which we seek to attain a complete reading of a poem..... a reading that approaches as nearly as possible to the perfect reading..... Analysis is not a dissection of something that is already and passively there. what we call analysis is, of course, a constructive or creative process.

(*From:* Education & the university, by: F.R.leavis)

دراصل شعر یا نظم کو پڑھتے ہوئے لفظوں اور ترکیبوں کے نظام کو سمجھنا اور پھر ان کے واضح اور مبہم تناظرات کی جستجو کرنا اور پھر ان کی تشریح و تعبیر کے لیے اپنے خزانہ الفاظ سے مناسب الفاظ کی تلاش کرنا، ایک ایسا عمل ہے کہ کبھی کبھی معانی کی رسی ہاتھ سے چھوٹ جاتی ہے اور جب اپنے پاس الفاظ مل جاتے ہیں تو دوسری پیچیدگیاں شروع ہو جاتی ہیں۔ اس لیے تجزیے کا عمل یا پھر عملی تنقید کا عمل (دونوں مترادفات قطعی نہیں) جوکھم کا کام ہے۔ پھر یہ کہ معاملہ صرف استعارے کا نہیں ہے بلکہ یہاں تو پیکر، تمثال (Imagery)، لہجہ (Tone)، آہنگ (Rhythm)، ذہنی تصویر (Visualisation)، محاکات (Depiction)، ارکان و بحور (Metre)، اسلوب (Style) اور نہ جانے کتنے ہی عروض و بلاغت کے عوامل شعر یا نظم کی زیریں سطحوں میں موجود ہوتے ہیں اور یہ صرف موجود نہیں ہوتے یعنی یہ محض Passively موجود نہیں ہوتے بلکہ ان کا Active role ہوتا ہے۔ لیکن ان سب عوامل و امور کے باوجود معانی کی تلاش میں استعاراتی نظام کی تفہیم سب سے زیادہ موزوں و کارآمد ہوتی ہے۔ اچھا، اس کے باوجود کوئی ضروری نہیں ہے کہ معانی کی تمام پرتیں کھل جائیں۔ یہاں پر پروفیسر گوپی چند نارنگ کی بات مناسب حال ہے:

> ''معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ بحث و مباحثہ کی سہولت کے لیے اسے چند الفاظ میں مقید تو کیا جاسکتا ہے لیکن تمام معنیاتی کیفیات کا احاطہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس بحث میں الفاظ کو محض اشاریہ سمجھنا چاہیے اس کلی نظام کا جو ان گنت استعاراتی اور ایمائی رشتوں سے عبارت ہے اور لامحدود امکانات رکھتا ہے جنہیں تخلیقی طور پر محسوس تو کیا جاسکتا ہے لیکن منطقی طور پر دو اور دو چار کی زبان میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔''

(پروفیسر گوپی چند نارنگ: ادبی تنقید اور اسلوبیات، ص:۱۸۷)

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ کسی شعر پارے کا معنیاتی نظام انتہائی مبہم اور گرفت میں نہ آنے والی چیز ہے۔ حالانکہ اسی گرفت میں نہ آنے والی چیز کے تئیں ساری تعبیریں اور تشریحی نکات تلاش کیے جاتے ہیں۔ انہوں نے اسے تخلیقی طور پر محسوس کیے جانے کی بات بھی کہی ہے، یہ صحیح ہے کہ معانی کو سائنس کے فارمولے پر ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ اگر فلابیر کے قول کو سچ تسلیم کرلیا جائے کہ ہر لفظ ایک ہی معنی رکھتا ہے تو پھر ادب بھی سائنس کی طرح اپنی لچک (Elasticity) کھودے گا۔ اگر متعین معنی کے علاوہ ادب میں (بالخصوص شاعری میں) الفاظ وتراکیب میں عہد بہ عہد معانی کے پیرہن بدلنے کی صلاحیت نہ ہوتی تو پھر علامات و استعارات کی معنویت ہی ختم ہو جاتی۔ تنقید اور تخلیق کا جو رشتہ ہے وہ کچھ اتنا گہرا اور خطرناک ہے کہ اس رشتے کو

نبھانا بہت مشکل ہے۔ میں نے جو اوپر ذکر کیا کہ سائنس سے ادب الگ ہوتا ہے، یہ تنقید بھی سائنس نہیں۔ ہاں سائنسی نقطہ نظر سے کام ضرور لیا جاسکتا ہے لیکن یہ خالص سائنس کا شعبہ نہیں ہوسکتا۔ ادب میں کوئی ضروری نہیں کہ توجیہات (Reasons) کا بیان ہو۔ اسکے امکانات ہوسکتے ہیں مگر چوں کہ شعر و ادب میں محسوسات کی دنیا آباد ہوتی ہے لہٰذا یہاں Reasons کی حیثیت ثانوی ہوجاتی ہے۔ ایک مشہور تخلیق کار ڈی ایچ لارنس کی رائے تنقید کے سلسلے میں دیکھئے:

> Criticism can never be a science, it is, in the first place, much too personal, and in the second, it is concerned with values that science ignores. The touchstone is emotion, not reason. A critic must be able to feel the impact of a work of art in all its complexities and force. A man with a paltry impudent nature will never write anything but paltry, impudent criticism."
>
> (D.H. Lawrence: Essay on Galsworthy)

ایک ناقد میں آرٹ یا فن کے نمونے کے اثرات کو اس کی تمام پیچیدگیوں اور قوت کے ساتھ محسوس کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ لارنس نے دو الفاظ Paltry اور Impudent استعمال کئے ہیں یعنی بیکار اور بے مغز۔ بھلا ایسا آدمی میدان تنقید میں کیا سرمغزی کرے گا؟ سارا راز تو محسوسات یعنی Feeling میں پوشیدہ ہے اور یہی وہ Values اور اقدار پنہاں ہیں جن سے سائنس چشم پوشی کرتی ہے۔ اس کی طرف آئی اے رچرڈز نے اپنی مشہور کتاب Practical Criticism میں Four kinds of Meaning کے ذیل میں جن عوامل کا ذکر کیا ہے، وہ اس طرح ہیں: Intention, Tone, Feeling, Sense ظاہر ہے کہ تمام تر جذبات خواہ منفی ہوں کہ مثبت، تمام خواہشات منفی ہو کہ مثبت گویا زندگی کے دونوں پہلو خوشی اور غم اسی Feeling کے تحت آتے ہیں۔ یہ ایسی چیز ہے جو بغیر میلان طبع یا بغیر کسی فکر کے بھی وقوع پذیر ہوتی ہے۔ یہ معصوم ہوتی ہے اور اپنا اثر کبھی دانستہ اور کبھی نادانستہ طور پر ڈالتی ہے۔ لارنس دراصل اسی کی تہہ میں اتر کر تنقید لکھنے والے کو ناقد تسلیم کرتا ہے ورنہ جس میں یہ صلاحیت نہیں ہے، اس کے لیے وہ Paltry اور Impudent کی صفت استعمال کرتا ہے۔

اردو میں کاشف الحقائق میں یہ بات نظر آتی ہے۔ امداد امام اثرؔ عملی تنقید اور تقابلی تنقید سے

باخبر نظر آتے ہیں۔ امداد امام اثر کی روایت کو پھر کسی نے آگے بڑھانے کی کوشش نہیں کی۔ آئندہ چل کر حال میں اکا دکا نام نظر آتے ہیں۔ پروفیسر کلیم الدین احمد، پروفیسر گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی ان تین ناموں سے پہلے شبلی کا نام نہ لینا بد دیانتی ہوگی۔ حالانکہ ان کا ''موازنہ'' جانبدارانہ ہے۔ چونکہ ان کی نظر میں میر انیس اور ان کی شاعری عظیم ترین تھی اس لیے موازنہ اور مقابلہ کے باوجود بیچارے دبیر حاشیے میں نظر آتے ہیں مگر پھر بھی شبلی نے یہ کیا کہ ایک مستحکم روایت قائم کی کہ ایک ہی فن یا صنف کے دو شعرا کے کلام کا موازنہ پیش کر کے عملی تنقید کی راہ ہموار کی۔ انہوں نے ''موازنہ'' کی ''تمہید'' میں ہی لکھ دیا ہے۔ ''میر انیس کا کلام شاعری کی تمام اصناف کا بہتر سے بہتر نمونہ ہے۔'' شبلی نے ''شاعری'' پر بھی اپنی تنقیدی رائے پیش کی ہے۔ یہاں بھی بیشتر باتیں جذبات اور محسوسات سے تعلق رکھتی ہیں، جن کا ذکر ابھی اوپر ہوا۔ ان کے بقول: ''شاعری کے دو جزو ہیں، مادہ و صورت۔ یعنی کیا کہنا چاہیے اور کیوں کر کہنا چاہیے۔ انسان کے دل میں کسی چیز کے دیکھنے، سننے یا کسی حالت، یا واقعہ کے پیش آنے سے، جوش و مسرت، عشق و محبت، درد و رنج، فخر و ناز، حیرت و استعجاب، طیش و غضب وغیرہ وغیرہ جو حالت پیدا ہوتی ہے اسی کو جذبات سے تعبیر کرتے ہیں... لیکن یہ شرط ہے کہ جو کچھ کہا جائے اس انداز سے کہا جائے کہ جو شاعر کے دل میں ہے وہی سننے والوں پر بھی چھا جائے۔ یہ شاعری کا دوسرا جز یعنی صورت... (تمہید — موازنہ ص:۳)

لیکن اس کے آگے جو کچھ فرماتے ہیں وہ اگر مفروضے ہیں تو اُن کی یہ پوری کتاب متضاد رویوں کی شکار تصور کی جائے گی۔ لکھتے ہیں:

> ''باقی خیال بندی، مضمون آفرینی، دقت پسندی، مبالغہ، صنائع و بدائع، شاعری کی حقیقت میں داخل نہیں، اگر چہ بعض جگہ یہ چیزیں نقش و نگار اور زیب و زینت کا کام دیتی ہیں۔''
>
> (ص:۳)

بھلا بتایئے کہ اب تک جو میں اپنی اس گفتگو میں تشبیہ و استعارے یا دوسرے صنائع یا انگریزی کے حوالے سے Metaphor, Image, Tone, Sense, Feeling یا پھر تجسیم (Personification) کا ذکر کرتا آیا ہوں وہ کس کام کا؟ لیکن صاحب خود شبلی جب انیس و دبیر کے کلام کا موازنہ پیش کرتے ہیں تو انہیں صنائع و بدائع مبالغہ، استعارہ و تشبیہ، مضمون بندی اور خیال، مناظر قدرت، بلاغت اور اس کی مثالیں پیش کرتے ہیں گویا یہ سب چیزیں اس ''موازنہ'' میں موجود ہیں بلکہ ان کی حیثیت اساسی ہے جس پر شبلی نے اپنی تنقیدی بصیرت کو استحکام کے ساتھ قائم رکھا ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں شبلی مذکورہ بالا اقتباس میں کچھ اور کہنا چاہتے ہوں اور مجھے التباس

ہوگیا ہو۔ اگر ایسا ہے تو مجھے رجوع کرنے میں چنداں کوتاہی یا شرمندگی نہیں ہوگی۔ استعارہ میں تو ایک معنوی دنیا آباد ہوتی ہے۔ استعارہ کے ذریعہ ہم ایک ہی معنی کو کئی طریقے سے بیان کرسکتے ہیں...

شبلی نے موازنہ میں لکھا ہے کہ استعارات وتشبیہات حسن کلام کا زیور ہیں۔ (ص:۹۵)

شبلی نے انیس و دبیر میں سے اپنا ہیرو انیس کو بنایا اور عہد حاضر کے نقاد جناب شمس الرحمٰن فاروقی کے ہیرو میر اور غالب میں سے میر ہیں۔ شبلی کا کام تو کم وبیش ۳۵۰ صفحات میں چل گیا مگر فاروقی صاحب کو بے حد محنت شاقہ کرنی پڑی اور تقریباً ۲۷۳۶ صفحات سیاہ کرنے پڑے کہ انہیں بہر حال غالب جیسے نابغہ روزگار اور عظیم شاعر سے معاملہ کرنا پڑا تھا۔ بہر حال یہاں اس بات کا ذکر بھی کھلے دل سے کیا جانا چاہیے کہ **"شعر شور انگیز"** عملی و تقابلی تنقید کی راہ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ جس فنی وتنقیدی گہرائی کے ساتھ میر کو کھنگالا گیا ہے اور ان کے کلام کے ساتھ ان کے ہم عصروں کی شاعری اور جدید شعراء کے شعری نمونوں کی باہمی تعبیریں وصراحتیں پیش کی گئی ہیں، وہ بڑے دل گردے کا کام تھا۔

بہر حال معنی کی بلاغت ہی اصل بلاغت ہے جسے شبلی نے تسلیم کیا ہے۔ حالانکہ انہوں نے دوسری جگہ الفاظ کی بندش کو معانی پر ترجیح بھی دی ہے۔ اس بحث کو یہیں چھوڑ کر عملی تنقید سے کچھ باتیں کرتے چلیں، کچھ مثالیں پیش کرتے چلیں۔

کلیم الدین احمد اپنی کتاب عملی تنقید میں ایک ساتھ چند اشعار لکھ دیتے ہیں اور پھر ان کے حوالے سے الگ الگ صراحت وتنقیدی بصیرت کی روشنی میں گفتگو کرتے ہیں۔ کسی شعر پر مختصر کسی پر قدرے تفصیلی روشنی ڈالتے ہیں۔ معانی کی پرتوں کو کھولتے ہیں۔ صرف ایک شعر پر ان کے طریقہ تنقید کو پیش کیا جاتا ہے۔ فانی کا شعر ہے ؎

میں نے فانی ڈوبتے دیکھی ہے نبض کائنات
جب مزاج دوست کچھ برہم نظر آیا مجھے

لکھتے ہیں: فانی نبض کائنات کو ڈوبتے دیکھتے ہیں۔ "نبض کائنات" ایک استعارہ ہے۔ ہماری نبض ڈوب جاتی ہے تو ہم مرجاتے ہیں، ہماری نبض ڈوبنے لگتی ہے تو موت قریب آجاتی ہے۔ نبض کائنات کا ڈوبنا، کائنات کا درہم برہم ہونا ہے۔ فانی کہتے ہیں کہ نبض کائنات ڈوبتے دیکھی ہے۔ جب کبھی مزاج دوست برہم ہوا، نبض کائنات ڈوبنے لگی۔ اب سوچئے کہ فانی کیا کہنا چاہتے ہیں:

۱- ستارے بنتے اور بگڑتے ہیں۔ ''اک جہان مٹتا ہے، اک جہان بنتا ہے۔'' یہ سلسلہ جاری ہے۔ اس کی کوئی ابتدا نہیں اور کوئی انتہا بھی نہیں۔ مزاج دوست برہم نہیں ہوتا تو دنیا بنتی ہے۔ مزاج دوست برہم ہوتا ہے تو دنیا فنا ہو جاتی ہے — اس کی نبض ڈوب جاتی ہے۔ جس نے یہ نظارہ دیکھا ہے۔ وہ فانی نہیں۔ ''میں'' آفاقی شعور ہے جس نے یہ بننا بگڑنا دیکھا ہے۔

۲- دوست = خالق کائنات اور کائنات = کرۂ کائنات، یہ درست ہے کہ خالق کائنات کا مزاج درہم برہم ہو تو نبض کائنات ڈوبنے لگے گی۔ لیکن برہمی مزاج کا ثبوت کیا ہے۔ طوفان، زلزلہ، وبا، جنگ عظیم، ایٹمی طاقت کا غلط استعمال۔ پتہ نہیں فانی کو کیسے معلوم ہوا کہ مزاج دوست برہم ہے۔ پھر نبض کائنات کے ڈوبنے کا ثبوت کیا ہے۔ طوفان اٹھے، زلزلے ہوئے، وبائیں آئیں، دو عظیم جنگوں نے تخریب کی لیکن نبض کائنات نہیں ڈوبی۔ البتہ اب یہ خیال عام طور سے ملتا ہے کہ ایٹمی طاقت کی روک تھام نہ کی گئی تو شاید اس کرۂ خاک پر زندگی ختم ہو جائے گی۔ یہ کرۂ خاک بھی ختم ہو جائے گا لیکن کائنات ختم نہ ہوگی۔ نبض کائنات نہیں ڈوبے گی۔

۳- دوست = معشوق — مزاج دوست کچھ برہم ہوا تو فانی کی نبض ڈوبنے لگی۔ فانی کی نبض ڈوبی تو کائنات کی نبض بھی ڈوبنے لگی یعنی دنیا اجاڑ اجاڑ سی معلوم ہونے لگی... کہہ سکتے ہیں کہ کائنات کی زندگی فانی کی زندگی سے وابستہ ہے۔ کائنات فانی کے شعور میں زندہ ہے۔ شعور کی موت کائنات کی موت ہے۔

۴- ... یہ برہمی صرف فانی کو نظر آئی یا اور کسی کو بھی نظر آئی؟ سبھوں کو نظر آئی؟ یہ برہمی تھی یا صرف نظر آئی؟ — واقعی تھی یا خیالی... ''میں'' اور ''مجھے'' سے شاید ظاہر ہوتا ہے کہ مزاج دوست برہم نظر آیا تو صرف فانی کو اور نبض کائنات کو ڈوبتے بھی صرف فانی نے دیکھا — اور نہ شاید مزاج دوست برہم تھا اور نہ نبض کائنات ڈوبنے لگی تھی — یہ سب ایک وہم تھا۔

اس پر اور بھی روشنی ڈالتے ہوئے میر کا ایک شعر پیش کرتے ہیں ؎

کوئی ہو محرم شوخی ترا تو میں پوچھوں
کہ بزم عیش جہاں کیا سمجھ کے برہم کی

''یہاں نبض کائنات نہیں ڈوبتی۔ میرے ''بزم عیش جہاں'' کو برہم ہوتے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا اور وہ اس برہمی کی وجہ شوخی کو قرار دیتے ہیں۔ برہمی مزاج دوست کو نہیں۔ شاید فانی بھی کچھ اسی قسم کی بات کہنا چاہتے تھے...'' (ص ۹۷-۹۹، عملی تنقید: کلیم الدین احمد)

کلیم الدین نے فانی کے اس شعر کے ساتھ بڑی زیادتی کی ہے۔ مزاج دوست کے برہم ہونے کی توجیہ کو نبض کائنات ڈوبنے کے لیے انہوں نے کمزور سمجھا ہے۔ یوں بھی ''بزم عیش جہاں'' میں ''جہان'' کی وسعت پر'' کائنات'' کی وسعت فوقیت رکھتی ہے۔ پھر یہ کہ ''کوئی ہومحرم'' سے کیا مطلب؟ کیا ثبوت ہے کہ اس شوخی کا محرم میر بھی ہو؟ پھر یہ کہ اگر میر محرم ہیں بھی تو دوسرے سے کیا پوچھتے پھریں گے؟ یہ بھی ہے کہ محبوب کی شوخی سے اگر بزم عیش برہم ہوجاتی ہے تو بلا سے، محبوب سے کیا مطلب؟ اسے اس کی کیا پروا ہوسکتی ہے۔ محبوب یہ کام کسی منصوبہ کے تحت تو کرتا نہیں۔ فانی کے شعر میں ازخود سارا عمل انجام پا رہا ہے۔ مزاج دوست کی برہمی سے پوری کائنات تاریک ہوگئی یا نبض کائنات ڈوب گئی اس میں شعریت وادبیت کی بھرپور چاشنی ہے۔ ''نبض کائنات کا ڈوبنا'' یوں بھی اتنا تازہ اور درخشاں استعارہ ہے کہ میر کا پورا شعر اس کے آگے بونا نظر آتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی بہت سی تشریحیں عملی تنقید میں بے سرو پا کی ہیں۔ کبھی کبھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ قصداً شاعر کا بالخصوص غزل گو کا کبھی بلا واسطہ اور کبھی بالواسطہ مذاق اڑاتے ہیں۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے بیشتر مضامین عملی تنقید کی ذیل میں آتے ہیں، میر، انیس، اقبال، فیض، شہریار، ساقی فاروقی، بانی، افتخار عارف کے حوالے سے لکھے گئے مضامین اسی نوع کے ہیں۔ انہوں نے سوغات میں فیض پر جو مضمون لکھا تھا اور پھر جو مبسوط مضمون ''فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام'' کے نام سے ان کی کتاب ''ادبی تنقید اور اسلوبیات'' (۱۹۸۹ء، ۲۰۰۱) میں شامل ہے، دونوں عملی تنقید کے مثالی نمونے ہیں۔ فیض کو جس گہرائی اور گیرائی کے ساتھ نارنگ صاحب نے اپنے اس چالیس صفحے کے مضمون میں کھنگالا ہے، اس کی مثال شاید تشریحی اور عملی تنقید کی نوعیت سے تلاش کرنا مشکل ہے۔ نظم اور غزل ہر دو اصناف کے لیے انہوں نے نظام فکر کے ساتھ ساتھ استعاراتی ومعنیاتی نظام کی تشکیل کے لیے استعمال کیے گئے الفاظ وتراکیب کی چھان پھٹک کی ہے۔ اس کام کے لیے فلسفۂ لسان اور صرفی ونحوی رموز ونکات سے واقفیت کا ہونا ضروری ہے۔ نارنگ صاحب نے اس کام کو جس خوش اسلوبی سے انجام دیا ہے اس کی دوسری نظیر نہیں کہ یہ ان ہی کے دائرہ کار میں تھا۔ جمالیاتی قدروں اور سیاسی وسماجی بصیرتوں کو بھی انہوں نے فیض کی شاعری میں نشان زد کیا ہے۔ فیض کے انقلابی موضوعات کے ساتھ نرم رو اور سجل وشیریں اسلوب پر انہوں نے کھل کر باتیں کی ہیں۔ ایک طرح سے یہ مضمون فیض کو اپنے ہم عصروں میں سب سے نمایاں اور شاعری کے ارتقائی منصب پر متمکن کرنے میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ شاعری اور تنقید کی تخلیقی ہم آہنگی سے فیض کا شعری وفنی حسن نکھر گیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"... تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ انہوں نے نئے اظہاری پیرائے وضع کئے اور سیکڑوں، ہزاروں لفظوں، ترکیبوں اور اظہاری سانچوں کو ان کے صدیوں پرانے مفاہیم سے ہٹا کر بالکل نئے معنیاتی نظام کے لیے برتا..." (ادبی تنقید اور اسلوبیات: پروفیسر نارنگ، ص:۱۷۹)

اس معنیاتی نظام کو تفصیل سے پرکھنے کے پروفیسر نارنگ کے نزدیک اٹھارہ بنیادی ساختیے (فیض کے حوالے سے) ہیں۔ یہاں پر انہوں نے چھ سیٹ (6 sets) تیار کئے ہیں۔ ان کے تحت فیض کی شاعری کے موضوعات عاشقانہ، متصوفانہ اور سیاسی و سماجی سب آجاتے ہیں۔ ان کلیدی الفاظ وعوامل کو ملاحظے کیجئے:

۱-	عاشق (مجاہد/انقلابی)	معشوق (وطن/عوام)	رقیب (سامراج/سرمایہ داری)
۲-	عشق (انقلابی ولولہ/جذبہ حریت)	وصل (انقلاب/آزادی/حریت سماجی تبدیلی)	ہجر، فراق جبر، ظلم/استحصال کی حالت/ یا انقلاب سے دوری
۳-	رند (مجاہد/انقلابی/باغی)	شراب، میخانہ، پیالہ، ساقی (سماجی اور سیاسی بیداری کے ذرائع)	محتسب، شیخ (سامراجی نظام/سرمایہ دارانہ نظام/ عوام دشمن حکومت/رجعت پسندانہ نظام/ ظلمت پسند یا زوال آمادہ ذہنیت)
۴-	جنون (سماجی انصاف/انقلاب کی خواہش/تڑپ)	حسن، حق (سماجی انصاف/انقلاب/ سماجی سچائی)	عقل (مصلحت کوشی/منفعت اندیشی/ جابر نظام/دفتر شاہی، یا عسکری نظام سے سمجھوتہ بازی)
۵-	مجاہد (مجاہد آزادی/انقلابی)	زنداں، دار و رسن (سیاسی قید، پھانسی/جان کی قربانی)	حاکم (سامراج/سرمایہ داری/تانا شاہی/ عسکری نظام)
۶-	بلبل، عندلیب (جذبۂ قومیت/حریت سے سرشار شاعر انقلاب)	گل (سیاسی آدرش/نصب العین)	گلچیں، قفس (سیاسی نصب العین کے حصول میں رکاوٹ یا رکاوٹ ڈالنے والے عوامل)

بقول نارنگ فیض کی شعری کائنات ان اٹھارہ ساختیوں پر اپنی اساس رکھتی ہے۔ انہوں نے کئی نظمیں اور غزلیں پیش کی ہیں جن کے تجزیے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے۔ ان کے قائم کردہ مفروضے کو سچ کردکھایا ہے۔ مگر پھر بھی گفتگو آگے بڑھانے کی گنجائش رہتی ہے۔ ادب اور تنقید میں Flexibility ہونے کا یہی مطلب بھی ہے۔ یہاں نارنگ صاحب کے ذریعہ پیش کیا گیا نظم ''ملاقات'' (ماخوذ از ''زنداں نامہ'') کا تجزیہ دیکھئے۔ پہلے نظم لکھتا ہوں پھر تجزیہ:

یہ رات اس درد کا شجر ہے/ جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے/ عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں/ میں لاکھ مشعل بکف ستاروں/ کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں/ ہزار مہتاب، اس کے سائے/ میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں/ یہ رات...

رات، درد و غم یا ظلم و بے انصافی کا استعارہ ہے اور صبح کا روشن افق فتح مندی کی نشانی ہے... رات اور صبح کا سماجی سیاسی تصور دنیا بھر کی شاعری میں ملتا ہے اور معنیاتی اعتبار سے غیر معمولی نہیں... اگر چہ ان علائم میں جن پر اس نظم کی بنیاد ہے کوئی ندرت نہیں، لیکن نظم کے اظہاری پیرائے اور معنیاتی نظام میں ندرت ہے... شاعر نے رات کو ''درد کا شجر'' کہا ہے جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے۔ عظیم تر اس لیے کہ اسکی شاخوں میں لاکھوں مشعل بکف ستاروں کے کارواں، گھر کے کھو گئے ہیں۔ نیز ہزاروں اسکے سائے میں اپنا سب نور رو ہو گئے ہیں۔ رات، درد اور شجر پرانے لفظ ہیں لیکن رات کو درد کا شجر کہنا نادر پیرایہ اظہار ہے۔ چنانچہ رات کا شجر، ستاروں کے کارواں اور مہتاب سے مل کر جو امیجری مرتب ہوتی ہے وہ حد درجہ پرتاثیر ہے۔ نیز ستاروں کے کاروانوں کا کھو جانا یا مہتابوں کا اپنا نور رو جانا استعاراتی پیرایہ اظہار ہے جو درد کی کیفیت کو راسخ کر دیتا ہے...

نظم کے دوسرے حصے کو دیکھیے:

مگر اسی رات کے شجر سے/ یہ چند لمحوں کے زرد پتے/ گرے ہیں، اور تیرے گیسوؤں میں/ الجھ کے گلنار ہو گئے ہیں/ اسی کی شبنم سے خامشی کے/ یہ چند قطرے، تری جبیں پر/ برس کے، ہیرے پرو گئے ہیں...

لکھتے ہیں: ''لمحوں کو زرد پتے کہنا واضح طور پر مغربی شاعری کا اثر ہے جو فیض کی امیجری میں جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے، لیکن گیسو، گلنار، شبنم، قطرے، جبیں، ہیرے، سب کے سب اردو کلاسکی روایت سے ماخوذ ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے، پہلے بند کی امیجری کو دوسرے بند کی امیجری سے آمیز کر کے فیض نے جس معنیاتی فضا کی تخلیق کی ہے، کیا وہ ذہن کو نئی جمالیاتی کیفیت

سے سرشار نہیں کرتی ؟...''

آگے کی تفصیل چھوڑتا ہوں۔ پروفیسر نارنگ نے جن اٹھارہ عناصر کا (بلکہ یہ عناصر استعاراتی و معنیاتی نظام کی اساس بناتے ہیں) ذکر کیا ہے ان سے بہت روشنی ملتی ہے۔ امیجری، لہجہ اور استعارے کی مدد سے شعری جہان جس طرح نکھرتا ہے اس سے کسی کو انکار نہیں۔ عملی تنقید میں ذمہ داری اسی لیے بڑھ جاتی ہے کہ یہاں ناقد کو تخلیق کار کا روپ دھارن کرنا پڑتا ہے یعنی ان محسوسات کی دھاراؤں (streams of feelings) سے اور چپ و راست کے گردابوں سے گزرنا پڑتا ہے جن سے ہوکر تخلیق کار آیا ہوتا ہے۔ یہ کوئی لعبِ صبیان ہے کیا؟ چوں کہ یہاں تقابل کا عمل بھی ضرورتاً ساتھ ساتھ چلتا ہے، گو ضروری نہیں کہ ان کا ذکر تحریری طور پر بھی ہو، بلکہ ذہن میں دوسرے فن پارے اسی صنف کے موجود ہوتے ہیں— اس لیے یہ ایک بہت ہی ذمہ داری کا عمل ہے۔ پھر یہ کہ جہاں استعاراتی نظام کو سمجھنے اور سمجھانے کی بات ہو وہاں ذمہ داری مزید بڑھ جاتی ہے۔ نظم یا شعر پارہ اسی نظام کی تہوں میں اپنے جہان معانی کو چھپائے رکھتا ہے۔ جان گریگر (Jan Gregor) اپنے ایک مضمون میں کہتا ہے:

It is a language in which metaphors have been enlisted to give us the sense of the poem or the novel as object.

(Artice: The Approach through reading, Ref. Book: "Contemporary criticism" :Stratford-upon-Avon studies,1975)

نارنگ صاحب کے بعد فاروقی صاحب کے حوالے سے گفتگو کی جارہی ہے۔

فاروقی صاحب کے سامنے انگریزی اور فارسی ادب کے نمونے متحرک طور پر موجود ہوتے ہیں۔ سو نظیر پیش کرنے میں انہیں دیر نہیں لگتی۔ تقریباً شعر شور انگیز کی تمام جلدوں میں اس کی مثالیں مل جائیں گی۔ ایک شعر کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی ہے اس سے اقتباس ملاحظہ کیجیے:

شعر ہے:

جم گیا خوں کفِ قاتل پہ ترا میؔر زبس
اُن نے رو رو دیا کل ہاتھ کو دھوتے دھوتے

فاروقی لکھتے ہیں:

ہم میں سے اکثر کو شیکسپیئر کے مشہور ڈرامے Macbeth کا وہ منظر یاد ہوگا جہاں لیڈی میک

بتھ نیند میں اٹھ کر اپنے ہاتھوں کو ملتی ہے اور ان پر سے خون کے دھبے چھڑانے کی کوشش کرتی ہے۔ اپنی شدت تاثر اور خوف انگیزی کے باعث یہ منظر دنیا کے ڈرامائی ادب میں بلند مقام کا حامل ہے... میر کے شعر میں قاتل معصوم اور نوعمر ہے، اس لیے وہ خون کے دھبے چھڑانے میں ناکام ہونے پر ''رو رو دیتا ہے''۔ ''ان نے رو رو دیا'' کا فقرہ مجبوری اور بے چارگی کی تصویر کھینچ دینے کے ساتھ ساتھ قاتل کی ناتجربہ کاری اور نوعمری کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے... جس طرح میر کے شعر میں متکلم (یا اس منظر کا راوی) منظر سے الگ بھی ہے اور اس سے منسلک بھی، اسی طرح شیکسپیر نے بھی کمال ڈرامائیت کے ساتھ منظر کو دوسروں کی نگاہوں سے ہمیں دکھایا ہے۔ میر کے شعر کی طرح شیکسپیر نے بھی وقوعے کو روزانہ زندگی سے قریب لانے کے لیے زمانی حوالہ استعمال کیا ہے... شیکسپیر کے یہاں بھی لیڈی میک بتھ کا مسئلہ حل نہیں ہوتا بلکہ وہ خود کہتی ہے کہ ملک عرب کی تمام خوشبوئیں بھی اس ننھے سے ہاتھ کو خون سے پاک نہیں کر سکتیں۔ اسی طرح میر کے شعر میں بھی وقوعہ نامکمل رہتا ہے اور ہمیں یہ نہیں معلوم ہوتا ہے کہ معشوق کے ہاتھ سے خون کے دھبے بالآخر چھٹے کہ نہیں... خود میر نے یہ مضمون خان آرزو سے مستعار لیا ہے:

داغ چھوٹا نہیں یہ کس کا لہو ہے قاتل
ہاتھ بھی دکھ گئے دامن ترا دھوتے دھوتے

میر کا شعر خان آرزو سے بہت بلند ہے... مضمون چوں کہ استعارے پر مبنی ہوتا ہے اور استعارے کا عام اصول یہ ہے کہ وہ اس حقیقت سے بڑا ہوتا ہے جس کو بیان کرنے کے لیے اسے لاتے ہیں (یعنی مستعارلہٗ کے مقابلے میں مستعار منہ قوی تر ہوتا ہے)... غالب کو یاد رکھیے کہ ان کا مضمون بھی خان آرزو اور میر ہی سے شروع ہوتا ہے:

کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زود پشیماں کا پشیماں ہونا

(شعر شور انگیز، جلد چہارم: ص ۳۵۸-۳۶۳)

شعر شور انگیز جلد-۲ میں فاروقی صاحب نے ایک مضمون کے حوالے سے میر کے کئی اشعار پیش کیے ہیں۔ ساتھ ہی غالب کا ایک فارسی شعر بھی اسی مضمون پر مبنی پیش کیا ہے۔ عاشق کا استخواں (ہڈی) ہمیشہ اندر کی آگ سے جلتا اور پگھلتا رہتا ہے لیکن اس کا مصرف میر کو زیادہ معلوم تھا۔ یہ اشعار دیکھیے:

ان جلتی ہڈیوں کو شاید ہما نہ کھاوے تب عشق کی ہماری پہنچی ہے استخواں تک (دیوان سوم)
ان جلتی ہڈیوں پر ہرگز ہما نہ بیٹھے پہنچی ہے عشق کی تب اے میر استخواں تک (دیوان ششم)
کیا میل ہو ہما کی پس از مرگ میری اور ہے جائے گیر عشق کی تب استخواں کے بیچ (دیوان چہارم)
ان ہڈیوں کا جلنا کوئی ہما سے پوچھو لاتا نہیں ہے منہ وہ اب میرے استخواں تک (دیوان دوم)
دیر رہتا ہے ہما لاش پہ غم کشتوں کی استخواں ان کے جلے کچھ تو مزا دیتے ہیں (دیوان چہارم)

فاروقی صاحب نے اتنے سارے اشعار ایک ہی مضمون کے جمع کر دیے ہیں۔ ہڈیوں کے جلنے کی بو سی آ رہی ہے۔ یہ میر جیسا شاعر ہی تھا کہ استخواں کے اس قدر جلتے رہنے کے باوجود زندہ رہا اور اپنے اشعار میں توانائی برقرار رکھی۔ یہ اشعار اگر کلیم الدین احمد کو ہاتھ لگ جاتے تو پھر کچھیے کہ ان کا حشر کیا ہوتا۔ اس درجہ Repeatation جس شاعر کے یہاں پایا جاتا ہو اس کے یہاں مضامین کی حد تک تنگی وفقدان کا اندازہ ہوسکتا ہے۔ غالب نے اسی کے تتبع میں یہ شعر کہا:

دور باش از، ریزہ ہائے استخوانم اے ہما
کاین بساط دعوت مرغان آتش خوار است

اس میں ایک طرح کی جدت طرازی ہے۔ ہما کو دور رہنے کی تلقین کے ساتھ ساتھ اپنے استخواں کو مرغان آتش خوار کے لیے بساط دعوت تصور کیا ہے۔ یہ بات میر کے یہاں نہیں۔ میر نے ہما کو اس قدر ہڈی کھلانے یا نہ کھلانے کی بات کی ہے کہ شعریت اور شعر کی لطافت مجروح ہوتی معلوم ہونے لگتی ہے۔ مضمون کا جیسے قحط پڑ گیا ہو۔ اگر قحط والا معاملہ نہیں ہے تو پھر میر میں انتخاب کلام کی صلاحیت موجود نہیں تھی۔ جو کچھ بھی کہا دیوان کی زینت بنالیا۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ میر میں تنقیدی صلاحیت کمزور تھی۔ ورنہ وہ بھی مرزا غالب کی طرح اپنے سارے کلام کا تنقیدی جائزہ لے کر ایک ہی اچھا سا دیوان اردو ادب کو سونپتا۔ میر تو خود کہتا تھا: مستند ہے میرا فرمایا ہوا۔ بھلا وہ ایک بار جو شعر کہہ دے پھر اسے رد کردے، یہ تو اس کے میلان طبع کے خلاف ہی تھا۔ جب کہ بائرن، ورڈزورتھ یا اردو میں راسخ وغیرہ ایسے شعراء تھے جو اپنے کلام کو بار بار تنقیدی نظر سے دیکھتے اور کاٹتے چھانٹتے رہتے تھے۔ اس طرف بہت تفصیلی روشنی ڈالنے کی یہاں گنجائش نہیں۔ عملی تنقید میں فاروقی صاحب نے یہ کام کیا ہے کہ ایک ہی مضمون کے اشعار ایک جگہ جمع کر دیے ہیں۔ البتہ انہوں نے مضمون کی یکسانیت کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا ہے۔

تھوڑی دیر کو سوچیے کہ اگر ہما اور ہڈی کے درمیان رشتے سے قاری یا سامع واقف نہیں تو اس

کے لیے ایسے اشعار معمے ہوں گے یا پُر اسرار یا پھر بے معنی۔ تنقید نگار جب تجزیہ کرتا ہے یا اس کے متن میں اترتا ہے تو اس کی سوچ اور ایسے اشعار میں پیش ہوئے مضمون کے مابین تصادم ہوتا ہے۔ پھر جا کر ایک مفہوم ہاتھ آتا ہے۔ عملی تنقید تو بس Lab میں کیے جانے والے تجربے کی مثال ہے۔ تھوڑی دیر کے لیے اگر تنقید کو اضافی عمل تصور کرلیا جائے تو یہ بات بہت مستحکم ہوسکتی ہے کہ تخلیق کی بالادستی عام ہوجائے گی۔ ہر ایک قاری اپنی استعداد اور اپنی ذہنی ورزش کے مطابق اور اپنی قوت تفہیم سے متن کے معانی تک رسائی حاصل کرے گا۔ درمیان سے ''نقاد'' غائب، تخلیق کار حضرات بہت خوش ہوں گے کہ چلو یار ایک بلا ٹل گئی۔ حالاں کہ بہ نظر غائر دیکھیں گے تو سمجھ میں آئے گا کہ اس درمیانی شخص (کسی اور معنی میں اسے نہ لیا جائے) کی بہت بڑی اہمیت ہے۔ واقعی تخلیق کے چہرے پر پڑے ہوئے بہت سے جالے عملی تنقید سے متعلق نقاد ہی صاف کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ دعوا بھی نہیں کیا جاسکتا کہ شاعری یا ادب کو نظریوں کی بنیاد پر سمجھا جاسکتا ہے۔ شعر و ادب تو انجذاب کے عمل سے ہماری روح میں اترتا ہے۔ کبھی کبھی بغیر معنی و مطلب کا شعر بھی (مثال مت مانگئے، آپ خود تلاش کیجئے) دل کو چھو جاتا ہے۔ مشاعرے میں یہ منظر خوب خوب دیکھنے کو ملتا ہے۔ اسی لیے یوروپ میں بہت سے نقادوں اور دانشوروں نے شعر یا ادب پارے میں معانی کی جستجو کو بے معنی خیال کیا تھا۔ خود ہمارے عہد میں (ہندوستان سے باہر پھر بعد میں یہاں) Dadaism Surrealism یا پھر Absurdity سے متعلق حضرات بھی زندگی کی بے معنویت کے ساتھ ساتھ ادب و شعر کو بے معنی تصور کرتے ہیں۔ حالانکہ تلاش معنی کی تحریک کے نزدیک یہ سارے نظریے بے معنی سے ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ نہ زندگی کبھی بے معنی تھی اور نہ کبھی شعر و ادب بے معنی رہا ہے۔ کہنا چاہیے کہ Absurdity میں بھی ایک طرح کی معنویت پنہاں ہوتی ہے۔ شعور نقد کی بالیدگی کے لیے غور و فکر اور مطالعہ ہی اہم نہیں بلکہ کبھی کبھی نظام فکر کو مہمیز بھی کرنا پڑتا ہے۔ گویا بندھے ٹکے کلیشے (cliche) سے متصادم ہونا پڑتا ہے۔ عرفی کے نزدیک حسن شعر کے لیے معنی کا ہونا ضروری ہے؎

بدون معنی اگر حسن یوسفی داری
زصحبت تو زلیخا بود دل افسردہ

اور اگر معنی کی اہمیت نہ ہوتی یا یہ کہ اس کی حیثیت ثانوی ہوتی تو مرزا غالب کو بصد انداز و ناز یہ کہنے کی کیا ضرورت تھی؎

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے

جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

پروفیسر حامدی کاشمیری کا معاملہ بھی شعر میں محض معنی کی تلاش بیکار سی بات ہے، والا ہے۔ یعنی کسی لفظ کا معنی مخصوص نہیں ہوتا۔ لکھتے ہیں:

''تسلیم کہ شعر معنی کے بغیر متصور نہیں ہوسکتا، لیکن عام طور پر غلطی سے معنی سے مفہوم یا مدعا مراد لیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے شعر کو اس سے دور کا واسطہ بھی نہیں، اس ڈائکما کو یہ ذہن میں رکھ کر حل کیا جاسکتا ہے کہ شاعر دمِ تخلیق کسی معنی سے سروکار نہیں رکھتا بلکہ وہ ایک کشف پذیر تخیلی صورت حال کی تخلیق میں مصروف ہوجاتا ہے... رہا، شعر سے معنی کی کشید کا مسئلہ، سو وہ ثانوی حیثیت رکھتا ہے، یہ تدریسی اور توضیحی عمل ہے جو بنیادی طور پر تنقیدی عمل سے بلاواسطہ یا براہ راست تعلق نہیں رکھتا... شعر کثیر المعنی ہوتا ہے اور اس کے معانی اس کی علامتی پرتیں ہیں۔ لہٰذا تخلیق کی علامتی ساخت کی دید و دریافت نہ کہ مدعا طلبی، نقاد کا اصلی کام ہے۔''

(ص: ۲۴، جدید شعری منظر نامہ)

''کثیر المعنی'' ہونا ایک کلیشے تو ہوسکتا ہے مگر مصدقہ حقیقت نہیں۔ یہ بھی سراسر غلط ہے کہ ''شاعر دمِ تخلیق کسی معنی سے سروکار نہیں رکھتا۔'' شاعر کبھی لفظوں سے تو کٹ سکتا ہے مگر اپنے معانی سے نہیں۔ معانی اگر بطن شاعر میں نہ ہوں تو جولانی طبع ماند پڑسکتی ہے۔ وہ ''معانی'' ہی ہوتے ہیں جو اپنے مطابق الفاظ و تراکیب تلاش کرتے ہیں۔ معانی کی موت لفظوں کی موت ہے۔ ہاں یہ درست ہے کہ لفظوں کے استعاراتی نظام اور علامتی استعمال سے ایک ہی لفظ کے مختلف معانی مختلف Text میں ہوسکتے ہیں۔ بلکہ کبھی کبھی ایک ہی Text میں ایک لفظ کی کئی تعبیریں ممکن ہوسکتی ہیں۔ معانی سے ہم مدعا و مفہوم تک بھی رسائی حاصل کرسکتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ معنی ہی مفہوم یا مدعا نہیں۔ پروفیسر حامدی کاشمیری نے اپنی بیشتر تنقیدی تحریروں میں (مثلاً اقبال اور غالب، حرف راز، اقبال کا مطالعہ، کارگہ شیشہ گری، میر کا مطالعہ وغیرہ) ''اسی کشف پذیر تخیلی صورت حال'' (اسکا مطلب ایمانداری سے پوچھئے تو میری سمجھ میں بالکل نہیں آیا) سے بحث کی ہے۔

اس مضمون کو اور بھی بہت آگے بڑھانے کی گنجائش ہے۔ میرا یہ ارادہ ہے کہ تقریباً دس نقادوں کے تجزیاتی مضامین سے اقتباسات چھانٹ کر ان کی روشنی میں اپنی باتیں آگے بڑھاؤں۔ کئی مشہور نقادوں کی چیزیں ابھی رہ گئی ہیں جن کے بغیر بات آگے نہیں بڑھائی جاسکتی۔ محمد حسن عسکری، سلیم

احمد، آل احمد سرور، مجنوں گورکھپوری، شمیم حنفی، وزیر آغا وغیرہ۔ صرف سرسری تشریح عملی تنقید نہیں ہوسکتی بلکہ یہاں زبان، صرف ونحو، عروض و بلاغت اور معانی و مطالب، ان سب پر ایک گہری نظر ہونی چاہیے۔ اس مضمون میں زیادہ تر تنقیدی عمل کے لیے استعارے تک رسائی کے حوالے سے باتیں کی گئی ہیں۔ یعنی Metaphors کی اہمیت شعر پارے میں کیا ہوتی ہے اور اس سے معنیاتی نظام کس طرح بنتا بگڑتا ہے۔ تصورات بنتے بگڑتے ہیں، نظریات بھی بنتے بگڑتے ہیں۔ اگر یہ تخریب کا عمل جاری نہ رہے تو معانی پر انجماد و تعطل کی پرتیں پڑ جائیں گی۔ کلیم الدین احمد، گوپی چند نارنگ اور شمس الرحمٰن فاروقی کے تین تنقیدی نمونوں (یعنی طریقہ تشریح و تعبیر) کی روشنی میں یہاں باتیں کی گئی ہیں۔ لیکن سیاق وسباق میں جو کچھ بھی ضمنی باتیں آتی گئی ہیں وہ بھی ایسی شعاعیں ہیں جو تنقید کے ظلمت خانوں کو منور کرنے کا کام انجام دیتی ہیں۔

(استعارہ-۸،۲۰۰۲ء)

مجاز کے بارے میں

جس طرح کائنات میں اس کے عناصر تغیر پذیر ہیں یا یوں کہیں کہ جس طرح اشیائے کائنات میں ٹوٹ پھوٹ ہوتی رہتی ہے، اسی طرح انسانی فکر اور انسانی ذہن میں لحہ لحہ تغیر ہوتا رہتا ہے۔ ہر تغیر کا ایک نتیجہ ابھر کر سامنے آتا ہے۔ کوئی کم ٹوٹتا ہے کوئی زیادہ مگر ہر انسانی شخصیت بکھرتی اور اکٹھا ہوتی رہتی ہے۔ ایک بات قابل توجہ ہے کہ شخصیت کی شکست و ریخت میں جن عوامل کی کارفرمائی ہوتی ہے، وہ مختلف شخصیتوں میں مختلف ہوتے ہیں۔ انسانی زندگی میں حرکت و عمل کا ہونا ہی اس کی زندگی پر دال ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ انسان ہی شاعر ہوتا ہے جو اسی دنیا اور اسی سماج میں جیتا ہے۔ سب کچھ اپنی کھلی آنکھوں سے دیکھتا ہے بلکہ دوسرے افراد معاشرہ سے کہیں زیادہ اچھی طرح دیکھتا ہے اور کچھ آگے بڑھیں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ کارساز فطرت کی دروں بینی ایک شاعر ہی کر سکتا ہے، دوسرے افراد معاشرہ اس وصف خاص سے محروم ہیں۔ شعر دیکھئے؎

راز جو سینہ فطرت میں نہاں ہوتا ہے
سب سے پہلے دل شاعر پہ عیاں ہوتا ہے

شاعر کا زاویہ نگاہ، اس کی تربیت، ارتقائے فکر اور معاشرے کے کوائف سے ترکیب پاتا ہے۔ یہاں مجاز کی زندگی، ان کی فکری بصیرت، عادات و اطوار، نظم حیات اور شعری کائنات میں جھانکنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ شاید کوئی ایسی بات نکل آئے جو اب تک ہماری آنکھوں سے اوجھل تھی۔

مجاز آگرہ میں سائنس کی تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ اچھے طالب علم بھی تسلیم کئے جاتے تھے۔ آگرہ میں میکش بھی تھے اور استاد شاعر فانی بھی۔ جذبی بھی زیر تعلیم تھے۔ رات رات بھر شعر و شاعری میں گزرنے لگی۔ ہاسٹل میں اور ہاسٹل سے باہر بھی۔ کورس کی کتابیں مجاز کے مزاج سے میل

نہیں کھاتی تھیں۔ دوستوں کو بھی یہی مشورہ دیتے:

رکھ بھی دے اب اس کتاب خشک کو بالائے طاق

نتیجہ ظاہر ہے۔ وہ فیل ہوگئے۔ ان کے والد علی گڑھ آگئے تھے۔ سب پریشان ہوئے۔ انہیں علی گڑھ بلا لیا گیا۔ علی گڑھ میں اصغر گونڈوی، حسرتؔ اور جگر کی شاعری جوان تھی۔ پھر وہی شاعری کا ماحول ملا یعنی تاڑ سے گرے کھجور پر لٹکے۔ گھر والوں کو یہ اندازہ ہوگیا کہ اب سائنس اس کے بس کا نہیں۔ بی اے میں فلسفہ، معاشیات اور اردو کے مضامین رکھے۔ حاضری پوری نہیں ہوئی اور امتحان نہیں دے سکے۔ خیر کسی طرح بی اے تو انہوں کرلیا مگر ایم۔ اے میں داخلے کے باوجود اسے پورا نہیں کر سکے۔ وہاں کی محفلیں سبط حسن، سردار جعفری، جاں نثار اختر اور اختر امام سے گرم رہتی تھیں۔ شب و روز کے لمحے گپ بازیوں اور ادبی بحثوں میں گزر جاتے۔ یہاں کی فضا میں مجاز کی شاعری اور ان کا سحر خیز ترنم گونج گیا۔ ہر طرف پذیرائی ہوئی۔ اسی طالب علمی کے زمانے میں انہیں آل انڈیا ریڈیو دہلی کی ملازمت مل گئی۔ آل انڈیا ریڈیو کے اردو پرچے ''آواز'' کا نام مجاز نے ہی تجویز کیا تھا۔ وہ اس کے نائب مدیر بھی تھے۔ ایک اتفاق کہئے کہ اسی مرکز پر دھیرے دھیرے ن۔م۔ راشد، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، بیدی اور پطرس سب جمع ہوگئے۔ دھیرے دھیرے دوستوں کے ماحول میں رہ کر مجاز کی زندگی میں بے اعتدالیاں سما گئی تھیں۔ شراب نوشی، حسن پرستی اور کوچہ گردی نے نظام حیات کو خراب کردیا۔ حالاں کہ اس وقت ان کی شاعری کے چرچے خوب ہو رہے تھے۔ ان کے دل میں کہیں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ وہ اپنی ہر دل عزیزی اور مقبولیت کی بنا پر جیسے چاہیں جی سکتے ہیں۔ حالانکہ وہ ایک سادہ دل انسان تھے مگر کبھی کبھی کسی بات پر نوک جھونک ہوجاتی۔ بہر حال انہوں نے اس ملازمت سے استعفا دے دیا۔ دہلی کے دوران قیام وہ جس فلیٹ میں رہتے تھے اسی میں نورا سنگھ نام کی ایک پرائیویٹ نرس رہتی تھی۔ وہ پری لگتی تھی۔ اس معشوق حسینہ کی تصویر کشی بیگم حمیدہ سالم نے اپنے مضمون ''جگن بھیا'' میں اس طرح کی ہے:

> ''دہلی کے چوٹی کے خاندان کی اکلوتی بیٹی، چنچل، البیلی، خوب صورت، لاڈ پیار میں پلی ہوئی، عیش و عشرت کی عادی، ایک عدد بھاری بھرکم شوہر کی ملکیت یا مالک جو کچھ سمجھئے، یہ بیل منڈھے چڑھتی تو کیونکر۔'' (مجاز ایک آہنگ)

یہ ضروری نہیں کہ یہ نورا سنگھ کا ہی ذکر ہو، دہلی میں ان کی اور بھی منظور نظر تھیں اور کئی دوسری لڑکیوں سے بھی مراسم تھے۔ علی گڑھ میں طالب علمی کے زمانے میں بھی ایک پروفیسر صاحب کی صاحبزادی پر عاشق ہوگئے تھے مگر گرم جوشی اور شدت پیدا نہ ہوسکی۔ بقول علی جواد زیدی ''وہ کسی

ایک (عورت) کا ہوکر نہیں رہ سکتا تھا۔" (بحوالہ مجاز حیات اور شاعری: منظر سلیم)

یہی وہ ذہنی کشمکش اور فکری انتشار تھا جس کے نتیجے میں، آوارہ، نمائش میں، آج کی رات، دہلی سے واپسی، حسن و عشق، نورا، مادام، شکوہ مختصر، کس سے محبت ہے وغیرہ نظمیں وجود میں آئیں۔ ان کے شعروں میں جذبات کا جو فطری آہنگ ہے وہ اپنے اندر دعوائے محبوبیت بھی رکھتا ہے:

میں بہت سرکش ہوں لیکن اک، تمہارے واسطے
دل بچھا سکتا ہوں میں آنکھیں بچھا سکتا ہوں میں
تم سمجھتی ہو کہ ہیں پردے بہت سے درمیاں
میں یہ کہتا ہوں کہ ہر پردہ اٹھا سکتا ہوں میں
(نذر دل)

یہ ۱۹۳۶ء کا کلام ہے۔ مگر جب وہ اپنی نظم "مجبوریاں" تخلیق کرتے ہیں تو فکری جست معصوم اور یاس انگیز ہو جاتی ہے:

میں آہیں بھر نہیں سکتا میں نغمے گا نہیں سکتا
سکوں لیکن مرے دل کو میسر آ نہیں سکتا
وہ مجھ کو چاہتی ہے اور مجھ تک آ نہیں سکتی
میں اس کو پوجتا ہوں اور اس کو پا نہیں سکتا
حدیں وہ کھینچ رکھی ہیں حرم کے پاسبانوں نے
کہ بن مجرم بنے پیغام بھی پہنچا نہیں سکتا

ان کے شعروں میں جو حسن پرستی، احساسات و جذبات کی عکاسی اور رومان پرور معصومیت اور یاسیت کے تیور بکھرے پڑے ہیں، کیا انہیں کھوکھلا اور جھوٹا قرار دیا جائے؟ یہ سچ ہے کہ مجاز شراب، شباب اور شاعری یعنی تین شین کی مثلیث میں خراب ہوئے۔ اگر تین شین کا اجتماع نہ ہوتا تو مجاز کی شخصیت اس سے دوسری ہوتی۔ حسن پرستی بری شے نہیں ہے۔ کچھ لوگ حسن پرستی اور حسن پسندی کو الگ الگ خانوں میں رکھتے ہیں۔ حالانکہ حسن پسندی ہونے کے ساتھ ساتھ حسن پرستی آ ہی جاتی ہے اور دل ہی دل "حسن پارہ" کی پرستش ہونے لگتی ہے تو کیا فنون لطیفہ کی نازک ترین شاخ شاعری سے محظوظ ہونا امتناعی عمل ہے؟ میں سمجھتا ہوں فنون لطیفہ کی تمام شاخوں سے باطنی حظ حاصل کرنا احساس لطیف کا کام ہے جو فطری طور پر ہر انسان کے اندر کم و بیش تناسب میں جاری و ساری

ہوتا ہے۔ جمالیاتی حس کی رسائی کہاں تک ہو سکتی ہے، اس کا کوئی شعوری پیمانہ نہیں۔

علامہ اقبال نے عطیہ فیضی کو خطوط لکھے۔ بیشتر خطوط کے مطالعے سے یہ بات مترشح ہوتی ہے کہ اقبال پر عطیہ فیضی کے حسن نے طلسماتی اثر ڈالا تھا۔ انہوں نے جرمنی میں مِس ویگے ناسٹ سے لگاؤ پیدا کیا جس کے نام انہوں نے جرمن زبان میں خطوط لکھے اور بار بار انگریزی میں دل کے معاملات حل کرنے کی التجا کرتے رہے۔ علامہ شبلی نعمانی بھی عطیہ فیضی کے اسیر ہو گئے تھے۔ غرض یہ کہ ''حسن'' ایک ایسا منشور (Prism) ہے جس سے مختلف رنگوں کی کرنیں ہر چہار جانب بکھرتی رہتی ہیں۔ علامہ اقبال اور علامہ شبلی نے حتی الامکان اپنی تخلیقات اور تحریرات میں ان چیزوں کو آنے نہیں دیا۔ گرچہ ان کے نجی خطوط سے متذکرہ بالا گوشے روشن ہو گئے۔ ٹھیک اس کے برخلاف مجاز نے اپنے خطوں میں کم کم اور اپنی شاعری میں حسن و عشق کے معاملات اور اپنے نجی محسوسات کو دل کھول کر پیش کیا۔ یہاں بات اخلاقی جرأت کی نکل آتی ہے۔ شاعر کی شاعرانہ اخلاقی جرأت کو جناب شمس الرحمان فاروقی نے ان لفظوں میں پیش کیا ہے:

''......سے مراد یہ ہے کہ شاعر زندگی کے ان مسائل سے آنکھ ملانا سیکھے جو اس نے خود چھیڑے ہیں کیوں کہ شاعر کو یہ حق ہے کہ وہ صرف انہی مسائل کو اٹھائے جن کے ذریعہ اس کے ذہن میں کوئی تخیلی تحریک پیدا ہوتی ہے۔'' (اثبات و نفی، ص:۱۲۹)

مجاؔز کی زندگی کی المناکی اور شاعری کی نشاط آفرینی دونوں مل کر اجتماع ضدین کی مثال پیش کرتی ہیں۔ یہ بڑی خوبی کی بات ہے۔ یہ ان کی اخلاقی جرأت ہی تھی کہ انہوں نے نوؔرا اور شہنازؔ کو اپنی شاعری کا حصہ بنایا۔ اپنی محبوباؤں کی سیاہ زلفوں، گداز جسموں، دراز قامتوں، سرخ ہونٹوں، مرمریں بانہوں، شاداب اور گلابی چہروں اور ان کی شکر ریز مسکراہٹوں نیز ان کے ذریعہ دی گئی جراحتوں کا ذکر خلوص کے ساتھ کھل کر کیا۔

یہاں یہ بات بھی صاف ہو جائے کہ مجاز کی محبوبہ شاہی رکھ رکھاؤ سے عاری ہے۔ وہ متوسط طبقہ کی دوشیزہ ہے یا شادی شدہ ہے۔ مجاؔز کو اپنی اوقات کا پتا ہے۔ ان کے عشق میں جذبے کی فراوانی ہے مگر وقار کا فقدان ہے۔ اس سلسلے میں جناب وارث علوی کے مضمون ''مجاز کی یاد میں'' سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''یہاں حسن کی جو تصویریں ملتی ہیں وہ پر وقار اور پر تمکنت حسن کی نہیں یعنی ان میں قلوپطرہ اور نور جہاں کی آراستگی، اشرافیت اور شاہانہ انداز دل ربائی نہیں۔ مجاؔز کے یہاں حسن کی

تصویر متوسط طبقہ کی معمولی گھریلو شرمیلی دوشیزہ کی ہے۔''   (ذہن جدید، فروری ۱۹۹۵ء)

مجاؔز کی شاعری میں جو نشاط آفرینی ترکیب پاتی ہے اس میں ان کی وضع کردہ اور اپنائی ہوئی اصطلاحوں کا ہاتھ ہے۔ مے و مینا و ایاغ، جام و صہبا اور نہ جانے ایسی کتنی اصطلاحیں استعمال کی ہیں جن میں عکس پیکر جمال بھی ہے اور ان کی آنکھوں کا جام بھی:

وہ تبسم ہی تبسم کا جمال پیہم
وہ محبت ہی محبت کا نظر آج کی رات
چھلکے تری آنکھوں سے شراب اور زیادہ
مہکیں ترے عارض کے گلاب اور زیادہ
اللہ کرے زور شباب اور زیادہ

مجاؔز کی اس رومانی شاعری کو نقطۂ عروج حاصل نہ ہوسکا۔ لفظوں کی آواز کو انہوں نے اچھی طرح برتا۔ ان کی آوارہ مزاجی، شراب نوشی اور حسن پرستی نے ان کی شاعری کا زاویہ بدل دیا۔ اگر چہ وہ شراب، شباب اور شاعری کے تثلیثی حصار میں رہے مگر کوائف دل ونظر، معاملات حسن و عشق اور رنگینیٔ طبع کو جس شدت احساس کے ساتھ انہوں نے اپنی تخلیقات میں پیش کیا، وہ مجاز کا اپنا حصہ ہے۔ ہاں یہاں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اگر شراب نوشی چھوڑ کر زندگی کے دوسرے اہم مسائل پر سنجیدگی سے سوچتے تو شاید شاعری کی فکری سطح اور بھی اونچی ہوجاتی۔ اسی طرح اگر ان کی زندگی تاہل کی ہوتی تو شعر گوئی میں مزید استحکام کا امکان پیدا ہوسکتا تھا۔ شاعری کا خمیر اور انسانی فطرت کا خمیر دونوں مل کر ایک بامعنی اور پراسرار (ابہام سے پرے) دنیا پیدا کرتے لیکن اگر ایسا نہیں ہوا اور وہ شراب پیتے رہے، اپنے دل میں ناکام محبت کی آگ لے کر جیتے رہے اور گریبان حیات کو عزلت گزیں ہو کر سیتے رہے، تو کیا ان کی شاعری بے معنی تصور کی جائے گی؟ ایسا نہیں ہوگا۔ یہ بڑی بات ہے کہ ناکامی اور محرومی کے باوجود، شراب نوشی اور زندگی سے متعلق غیر سنجیدہ ہونے کے باوجود اتنی اچھی شاعری کے نمونے پیش کئے۔ جہاں تک شراب نوشی کی بات ہے تو یہ رشتہ بنت عنب کل بھی طے پاتا تھا اور آج بھی جوڑا جاتا ہے۔

مجاؔز کی زندگی کے لمحوں اور حقیقی پہلوؤں کو سامنے رکھ کر یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاعری اور زندگی میں متوازن مطابقت و موانست کی تلاش بے معنی بھی ہوسکتی ہے۔ ان کی رومانی زندگی جس میں المناک عناصر زیادہ ہیں، یوں ہی رد کی جاسکتی ہے؟ کیا رومانی زندگی اور رومانی شاعری کا نقطۂ ارتکاز

محو ہو چکا ہے؟ کیا شاعری اور زندگی میں کھوکھلے پن کے علاوہ کچھ بھی نہیں؟ کچھ لوگوں نے اسے کھوکھلا ہی تصور کیا ہے۔ اریبؔ کی شاعری پر اپنی رائے پیش کرتے ہوئے جناب شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں:

> ''لیکن یہ رومانی مزاج اگر صرف اس طرح کی خود فریبی آمیز جرأت مندی تک محدود ہوتا تو اریبؔ کی شاعری مجاز کی طرح جھوٹے گوٹے کی شاعری ہوتی جس کا جادو آج چلنا مشکل ہے۔'' (اثبات ونفی، ۱۹۸۶ء)

یہاں اریبؔ کی شاعری پر بات کرنے کا موقع نہیں ہے۔ یہ عرض کیا جاسکتا ہے کہ مجازؔ نے خود کو فریب نہیں دیا بلکہ مخمور ہو کر بھی ہوش مندی کی باتیں کیں۔ وہ زندگی کے نشیب و فراز کو خوب سمجھتے تھے:

رشک صد ہوش ہے مستی میری
ایسی مستی ہے کہ ہشیار ہوں میں
آہ وہ چکر دیے ہیں گردش آلام نے
کھول کر رکھ دی ہیں آنکھیں تلخیٔ ایام نے
سارا عالم گوش بر آواز ہے
آج کن ہاتھوں میں دل کا ساز ہے

حق تو یہ ہے کہ مجازؔ کی شاعری میں آج بھی Tiredness اور اکتاہٹ کے عناصر نہیں ملتے جو تازگی تب تھی وہ اب بھی ہے۔ چوں کہ وہ ترقی پسندوں کی صف میں تھے اس لیے انہوں نے بھی مزدوروں کے گیت گائے۔ انقلابی نظمیں لکھیں اور جنسی اور نفسیاتی باریکیوں کو لفظوں کا لطیف پیکر عطا کیا۔ البتہ انقلابی نظمیں لکھتے وقت انہوں نے جوش کی طرح کھوکھلے بھاری بھرکم اور پر جلال الفاظ کا استعمال کیا مگر انہوں نے اس روش پر جوش کا ساتھ دور تک نہیں دیا۔

اس وقت شاعری میں ہیئتی تجربے بھی ہو رہے تھے۔ ن۔م۔راشدؔ، فیضؔ، میراجیؔ، سردار جعفریؔ، مخدومؔ، اختر الایمانؔ وغیرہ نے آزاد اور نیم پابند نظموں کا تجربہ کیا۔ بعد میں ن۔م۔راشد اور میراجیؔ نے حلقۂ ارباب ذوق کے نام سے الگ ایک ادبی حلقہ بنالیا۔ ان ہیئتی تجربوں سے مجاز نے خود کو الگ ہی رکھا یا یوں کہیں کہ ان کی موزونیٔ طبع اس طرف مائل ہی نہ ہوئی۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''تکنیک کے معاملے میں وہ پرانی روش سے سرمو انحراف نہیں کرتے اور انہوں نے جدید وضع کے تجربوں سے ہمیں روشناس نہیں کرایا۔''
(علی گڑھ میگزین، مجاز نمبر)

مجاز کی سرشت میں تہذیبی قدریں بھی جاگزیں تھیں۔ نذر علی گڑھ، سانحۂ لکھنؤ، وطن آشوب جیسی پرکار نظمیں اسی نوع کی نظمیں ہیں۔ یہ سچ ہے کہ کیٹس کی طرح وہ بھی حسن کی تلاش میں سرگرداں رہے۔ عشق میں دونوں ناکام۔ دونوں کی شاعری کا مرکزی خیال ایک سا۔ لہٰذا حسن وعشق کے رموز ونکات اور شاعر کے جذبات اور کرب والم کو سامنے رکھ کر مجاز کی شاعری کا تجزیہ پیش کیا جانا چاہیے۔ ان کی شاعری کو محض رومان انگیز کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا۔

(یوجنا — دہلی، نومبر ۹۵ء)

جوش کی فکری کشمکش

جوش کا نام آتے ہی ''شاعر انقلاب'' اور ''یادوں کی برات'' یہ دو چیزیں ذہن میں ابھرتی ہیں۔ اگر اختصار سے کام لیا جائے تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ چوں کہ ایک طرف ان کی شعری کائنات میں جوش و ولولہ، شوکت وطنطنہ ہے، اس لیے انہیں شاعر انقلاب کہا گیا۔ دوسری طرف ''یادوں کی برات'' ان کی زندگی کے نشیب وفراز اور سچ اور جھوٹ کا کچا چٹھا ہے۔ یہ دونوں مذکورہ چیزیں جوش سے اسی لیے منسوب ہیں۔ یہاں ''یادوں کی برات'' سے دو اقتباسات پیش کئے جاتے ہیں:

(۱) شخصیت شناسی بھی بڑی جان لیوا چیز ہوتی ہے اور سالہا سال کی بے تکلف ہم نشینی کے بعد بھی اس کا شرمیلا پن کم نہیں ہوتا...... مجھ سے اگر آپ یہ پوچھیں کہ تو اپنے آپ کو بھی جاننے کی طرح جانتا ہے؟ تو میں یہ جواب دوں گا کہ ہر چند بچپن سے لے کر پیرانہ سالی تک میں علی الاتصال و بہر دقیقہ اپنے ساتھ رہا ہوں، لیکن قطعیت کے ساتھ یہ کہہ نہیں سکتا کہ درحقیقت میں ہوں کیا:

ہمارے حال کو دنیا بھلا کیا جان سکتی ہے
بسا اوقات جب ہم خود غلط اندازہ کرتے ہیں
(ص:۱۹۹)

(۲) ''جی ہاں میں نے عیاشی کی ہے، جی بھر کر۔ لیکن عشق بازی کی ہے جی سے گزر کر۔ عیاشی نے میرے جسم کی کھیتیاں لہلہائیں۔ عاشقی نے میرے ذہن کی کلیاں چٹکائیں۔ عیاشی نے لذت حواس سے دوچار کیا۔ عاشقی نے نشاط شعور سے سرشار کیا۔ عیاشی نے گردن کو نقرئی بانہوں سے اجالا۔ عاشقی نے گردن میں قوس وقزح کا زرّیں ہار ڈالا۔'' (ص:۶۴۰)

جوش کا ذہنی میلان اور افتادِ طبع دونوں سمجھ سکتے ہیں۔ جوش پوری زندگی گزار کر، وہ بھی علی الاتصال بہر دقیقہ، یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ وہ کون ہیں۔ مگر جوش صاحب کو یہ اندازہ نہیں ہوگا کہ وہ جس قطعیت کے ساتھ خود کو جاننا چاہتے تھے وہ عرفان ذات کی منزل ہے۔ یہ بھی پیش نظر رہے کہ جو لذت حواس اور جسم کی کھیتیاں لہلہانے کی غرض سے عشق اور عیاشی کرے اسے اپنا عرفان کیسے حاصل ہوسکتا ہے؟ بات سطحی عشق کی ہے۔ ذوق بازارو ہے، خواہ خوبصورت اور ریشمی لفظوں کے پیرہن ہی میں کیوں نہ پیش کیا جائے۔ ورنہ خود کو پالینا تو انسانی عمل کی معراج ہے: من عرف نفسه فقد عرف ربّه.

اسے میر تقی میر نے کہا:

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں ہی دور تھا

یہ وہی چیز (خودی) ہے جس کے گرد شاعر مشرق علامہ اقبال کی فکر اور شاعری گردش کرتی ہے۔ مان لیا جائے کہ جوش سطحی شاہد باز تھے مگر مشرقی تہذیبی قدروں کے پیش نظر اپنے نرے تجربات کا یوں کھلا اظہار ضروری نہ تھا۔ یہ جرأت کی بات بھی ہوسکتی ہے۔ آیئے جوش کے چند اشعار دیکھیں:

جھومتی جب کبھی اٹھتی ہے گھٹا قبلے سے
اپنی بیتی ہوئی راتوں کا خیال آتا ہے
لیلائے شب تار ہے یا حور سحر ہے
جس حال میں ہوں، حسن مرے پیش نظر ہے

پروفیسر شکیل الرحمٰن لکھتے ہیں:

''جوش نے حسن کو ایک مثبت اثر تصور کیا ہے جو جبلت کی پیداوار ہے، حسن سے انبساط حاصل ہوتا ہے تو اس کی واحد وجہ یہ ہے کہ یہ خدا ہے 'خالق ہے' حسن خدا ہے اور خدا حسن' ہر شے میں اسی کی تصویر نظر آتی ہے۔'' (آج کل، جوش نمبر، اپریل ۹۵ء ص:۶۴)

اب ذرا غور کریں کہ شکیل الرحمٰن صاحب نے جس متصوفانہ تصور حسن کا ذکر یہاں کیا ہے، کیا اس کا اطلاق جوش جیسے ڈیڑھ درجن عشق فرمانے والے شاعر پر ہوسکتا ہے؟ اس کے ذیل میں یہ ذکر کرنا کہ حسن سے انبساط اس لیے حاصل ہوتا ہے کہ حسن خدا ہے اور خدا حسن یعنی الله جمیل و یحب الجمال. پھر یہ کہنا کہ ہر شے میں اسی کی تصویر نظر آتی ہے، درست نہیں کیوں کہ یہ خالصتاً

تصوف کا مسئلہ ہے جو جوش کی حد فکر سے باہر ہے۔ یہ بات بھی مطالعے سے سمجھ میں آتی ہے کہ مذہبی اور سماجی قدریں جوش کی زندگی میں لغو کے مترادف تھیں۔ اب اسے کیا کہیں گے، کہ انہوں خود لکھا ہے:

''میرے باپ نے کوئی کسر نہ اٹھا رکھی تھی مجھ کو ''وہ'' (مخنث) بنا دینے میں۔ میرے باپ کی یہ تمنا پوری نہیں ہوئی اور قدرت کی حکمت و غیرت نے یہ بات کسی طرح بھی گوارا نہیں فرمائی کہ میں شاعر کے بجائے مولانا بخش اللہ بن کر رہ جاؤں۔ مطرب کو چھوڑ کر مؤذن سے دل لگاؤں۔ مکھڑے کے تکوں سے نظر پھیر کر تسبیحوں کے دانے گھماؤں۔ صہبا کے شیشوں سے قرابت کا رشتہ کاٹ کر استنجوں کے ڈھیلوں سے اپنا شجرۂ نسب ملاؤں، شراب کے پیانوں میں تیرنے کے بدلے وضو کے بدھنوں میں غوطے کھاؤں اور کالی زلفوں کی چھانوں سے بھاگ کر سفید داڑھیوں کی چلچلاتی دھوپ میں جا کر بیٹھ جاؤں۔'' (یادوں کی برات)

جملوں میں عجیب ربط ہے مگر ہذیاں سرائی بھی اسی کا نام ہے۔ مذہبی رواداری کا فقدان تو قابل گرفت نہیں مگر اس طرح مذہبی اقدار کی پامالی افسوس ناک ضرور ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ کٹر دہریہ شاعر بھی ایسی مربوط ہذیاں سرائی کر سکتا ہے۔ ناکامی اور انفعالیت اگر ان کی شاعری میں نہیں تو تعجب نہیں۔ یاس اور غم میں ٹسوے بہانا جناب جوش کا کام نہیں۔ اگر ان کی شاعری میں آہ و فغاں اور سوز و گداز نہیں تو اس کے اسباب میں انہوں نے ایک سبب یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے اٹھارہ بڑے عشقوں میں سے سترہ عشق ایسے رہے تھے جن کا محبوبوں کی طرف سے بھرپور جواب دیا گیا۔ اس کا اظہار انہوں نے پروفیسر احتشام حسین کو لکھے ایک خط میں کیا تھا جو ان کی کتاب ''ذوق ادب اور شعور'' میں موجود ہے۔ اس طرح کے بیانات سے اور ''یادوں کی برات'' کے صفحات سے جوش کی شخصیت کا جو روپ ہمارے سامنے آتا ہے وہ ایک طنطنہ دار اور شوخ و شنگ عاشق کا روپ ہے، جس کی ذہنی ساخت میں آزاد خیالی اور سماجی قیود نیز مذہبی عوامل کی بندشوں سے بے فکری ظاہر ہوتی ہے۔ استنجوں کے ڈھیلوں، تسبیح کے دانوں اور وضو کے بدھنوں سے اپنا رشتہ جوڑنا کارعبث تو سمجھتے ہی ہیں ساتھ ہی اس ڈگر پر چلنا ''وہ'' یعنی ''مخنث'' بننے کے مترادف تصور کرتے ہیں۔ ان کا نظریۂ خودی اقبال کی طرح نہیں کہ اعلان کرتے پھریں:

خودی کا سر نہاں لا الہ الا اللہ
خودی کا تیغ فساں لا الہ الا اللہ

اور نہ ہی جہانِ عشق و محبت میں وہ میر تقی میر کی طرح منہ لٹکائے کو بہ کو بھٹکنے کے قائل۔ اشعار

دیکھیے ؎

گیا تھا اس کی گلی سو پھر نہ پلٹا میرؔ
میں میرؔ میرؔ کر اس کو بہت پکار رہا
جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے
اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے

جوش کے یہاں دراصل ''عشق'' کا مفہوم ''عیاشی'' ہے۔ میر بیچارے عشق کو ''عشق'' سمجھتے ہیں بلکہ کہیں کہیں ''عبادت'' کے برابر بھی تصور کرتے ہیں۔ شاید اسی لیے میر زندگی بھر گھل گھل کر پگھلتے رہے اور جوش اٹھارہ میں سے ۱۷ (سترہ) معشوقوں کی نقرئی بانہوں کے ہالے میں محصور رہے۔ جسم کی کھیتیاں لہلہاتی رہیں اور نشاط شعور سے سرشار ہوتے رہے۔

میرا مقصد ہرگز یہ نہیں ہے کہ جوش کی شخصیت مجروح کی جائے۔ میں نے جو کچھ بھی کہا ہے اس کا جواز جوش کی شعری اور نثری تحریروں میں موجود ہے۔ چند خطوط بھی اس نقطۂ نظر کی غمازی کرتے ہیں۔ مگر ان منفی رویوں کے باوجود جوش کی فطرت کا عقدہ کھلتا نہیں۔ انہوں نے جس طرح اسلامی عقائد اور عوامل کا مذاق اڑایا ہے اس سے لگتا ہے کہ ان کے دل پر مہر سی لگ گئی تھی۔ مگر جب کبھی وہ اللہ کی آیات و صفات کا ذکر کرتے ہیں تو ایک بار پھر اپنے نقطۂ نظر پر غور کرنا پڑتا ہے۔ یہ حصہ دیکھیے:

یہ سب ایک ہی اصل کے ہیں جہات
حجابات، آیات، اسماء، صفات
یہ تابندہ شبنم، یہ رقصندہ آب
یہ گل ریز گلشن، یہ گلگوں سحاب
یہ اعلان و اظہار و کشف و ظہور
یہ درّاج و طاؤس و مرغ و طیور
خیابان و بستان و کوہ و کمر
یہ لولو و مرجان و لعل و گہر

قوالی اور عرس بھی اسلامی تہذیب کا حصہ تصور کیا جاتا ہے۔ جب کہ اسلامی زندگی میں اور رسول اللہ ﷺ یا صحابہ کرام کے زمانے میں ان باتوں کا گزر نہیں۔ جوش کو بھی یقین ہے کہ اس سے وحدانیت مجروح ہوتی ہے اور ربوبیت کا چہرہ مسخ ہوتا ہے۔ جوش نے کاری ضرب لگائی ہے قوم کے

ٹھیکہ داروں کی اس روش پر۔ ان کی نظم ''کافر نعمت مسلماں'' (شعلہ و شبنم سے ماخوذ) سے چند مصرعے پیش کئے جاتے ہیں:

آج کتراتا ہوا وحدانیت کی راہ سے
یہ مرادیں مانگتا ہے کون غیراللہ سے
جھومتا ہے کون قوالوں کے ہر اک بول پر
کون یہ عرسوں میں پہروں ناچتا ہے ڈھول پر
مومن و مسلم کا بخشا تھا تمہیں اس نے خطاب
شیعہ و سنی کا نازل کرلیا تم نے عذاب
بندگی اصنام کی ٹھہرائی تھی اس نے حرام
اور تم ہر مقبرے کو جھک کے کرتے ہو سلام

اس کے علاوہ جوش ماتم حسین کرنے والوں کو بھی متنبہ کرتے ہیں جہاں سیاسی رنگ میں شور و شین دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کی نظم ''اے مومنان لکھنؤ'' سے یہ دو مصرعے:

منبر سبط نبیؐ پر اور سیاسی شور و شین
مجھ سے آنکھیں تو ملاؤ سوگواران حسینؑ

''امام باڑہ'' آج بھی سیاحوں کی تفریح گاہ ہے۔ بلکہ آج تو لال قلعہ کے ساتھ ساتھ دلی کی جامع مسجد بھی ناپاک غیرملکی سیاحوں خواہ مرد ہوں یا عورت، سب کے لیے سیرگاہ بن گئی ہے۔ جوش امام باڑوں کی حرمت کو پامال ہوتے ہوئے نہیں دیکھ سکتے تھے۔ محرم کی آٹھویں اور نویں کو چراغاں کیا جانا اور بڑے پیمانے پر امام باڑے میں اہتمام کیا جانا اور صاحب لوگوں کے لیے ہی اس کا مختص کیا جانا، ایک عبرت ناک پہلو ہے۔ جوش کی نظم ''متولیان وقف حسین آباد سے خطاب'' سے یہ حصہ ملاحظہ کیجئے:

مشعلوں میں جس جگہ خونِ شہیداں کا ہو رنگ
سیر کرنے کو بلائے جائیں واں اہل فرنگ
یہ تملق، یہ خوشامد، یہ زبوں اندیشیاں
غم کدہ مسلم کا ہو نصرانیوں کا بوستاں
داغ ہائے دل میں کھولا جائے میخانہ کا باب
قہقہے ہوں آنسوؤں کی انجمن میں باریاب

بام شیون پر کھلے موج تبسم کا علم
خون کے قطروں پہ اور ارباب عشرت کے قدم
کشتی صہبا چلے اہل وفا کے خون میں
آخری ہچکی بھری جائے گریموفون میں

جوش کے دل میں کہیں نہ کہیں اسلامی تہذیب اور ثقافت نیز یکی وحدانیت کی تصویر چھپی تھی جو ابھر کر نہ آسکی۔ وہ رسول اللہؐ سے عقیدت بھی رکھتے ہیں:

اے کہ ترے جلال سے ہل گئی بزم کافری
رعشۂ خوف بن گیا رقصِ بتانِ آذری

تعجب ہے اللہ کے آیات وصفات کا شمار کرنے کے بعد بھی وہ کہتے ہیں:

مگر اے خداوند رب جلیل
ملی مجھ کو اب تک نہ کوئی دلیل
کہ ہو جس سے آئینہ راز صفات
کہ ثابت ہو جس سے تری پاک ذات

اور آگے بڑھیں تو ہم پھر وہیں چلے آتے ہیں جہاں سے جوش کے ذہنی میلان کا ذکر شروع ہوا تھا۔ عجیب طرح کی کشمکش موجود ہے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ جوش پوری زندگی تذبذب اور کشمکش کے دائرے سے باہر نہیں آسکے تو بے جا نہ ہوگا۔ کبھی وحدانیت اور رسالت کا اقرار ہے تو کبھی کھلم کھلا انکار۔ جسے لوگ جوش کی انقلابیت کہتے ہیں دراصل اس آدمی کی ذہنی تہذیب کا المیہ ہے کہ جگنو کبھی اس ڈال پر چمکتا ہے تو کبھی اُس ڈال پر۔ جوش پھر وہیں آجاتے ہیں جہاں سے چلے تھے:

یقین بن کے جب تک نہ آئے گا تو
تو اے وہم دیرینۂ اہل ہُو
رہِ کفر کی خاک چھانے گا جوش
نہ مانا ہے تجھ کو نہ مانے گا جوش

(کتاب نما، دہلی، فروری ۱۹۹۸ء)

فراق کی دو نظمیں

فراق گورکھپوری کا شعری سفر اس وقت شروع ہوا جب ان کی عمر تقریباً بائیس برس ہو چکی تھی۔ فراق رات رات بھر فکرِ سخن کرتے رہتے۔ انہوں نے خود لکھا ہے کہ ایک غزل رات کے نو دس بجے شروع کی تو پو پھٹنے پر اس کا مقطع ہوا۔ یہ غزل انہوں نے فانی کے اس شعر سے متاثر ہو کر کہی تھی۔

اک معمہ ہے سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کا ہے کو ہے خواب ہے دیوانے کا

فراق کا یہ شعر فانی کے شعر کی بھونڈی نقل بن کر رہ گیا۔

نہ سمجھنے کی یہ باتیں ہیں نہ سمجھانے کی
زندگی اچٹی ہوئی نیند ہے دیوانے کی

فراق بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ مگر انہوں نے گاہے گاہے نظمیں بھی کہی ہیں۔ ''روح کائنات'' صرف نظموں کا مجموعہ ہے۔ ان کی نظمیں بھی غزل کا اثر رکھتی ہیں۔ گل نغمہ میں غزلیں، نظمیں اور رباعیات ہیں۔ ان کی زیادہ تر نظمیں صرف منہ کا مزہ بدلنے کے لیے کہی گئی ہیں۔ ان کی نظموں میں بہت سی محض قافیہ پیمائی کی مثالیں ہیں جو بے کیف بھی ہیں اور بے اثر بھی۔ مگر آدھی رات، جگنو، شام عیادت، پرچھائیاں اور ہنڈولہ اچھی نظمیں ہیں۔ ہنڈولہ اور جگنو سوانحی نوعیت کی نظمیں ہیں۔ ان تمام نظموں میں ان کی جمالیات کا پرتو ہے۔ فطرت سے لگاؤ نے ان میں سوز و گداز کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ احساس کا ایک دریا ہے جو رواں دواں ہے۔ ذیل میں ان کی صرف دو نظموں ''آدھی رات'' اور ''پرچھائیاں'' کا تجزیہ پیش کیا گیا ہے:

آدھی رات: یہ ایک معریٰ نظم ہے جس کے نو حصے ہیں۔ منظر یہ شاعری کے کئی اوصاف اور عناصر

اس میں موجود ہیں۔ نظم کی تعمیر کے دوران حسب ضرورت نادر لفظی تراکیب خود بخود وضع ہوتی گئی ہیں:

سیاہ پیڑ ہیں اب آپ اپنی پرچھائیں
زمیں سے تامہ و انجم سکوت کے مینار
جدھر نگاہ کریں اک اتھاہ گمشدگی

آدھی رات کا منظر ہے۔ شاعر کائنات کے مشاہدے میں غرق ہے۔ اس عالم سکوت میں ذہن کے پردے پر مختلف النوع خیالات ابھرتے ہیں، چاند تارے آغوش خواب میں جانے کو جماہیاں لے رہے ہیں، فراق ان مناظر کا صرف بصری مشاہدہ ہی نہیں کرتے بلکہ اپنے محسوسات اور کیفیات کی تجسیم بھی کرتے ہیں اور شاید اسی وصف کی بنیاد پر پروفیسر محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''فراق کی دو نظمیں'' میں لکھا ہے:

''آدھی رات اور دھندلکا (پرچھائیاں) اردو میں بعض نئے عناصر کا اضافہ کرتی ہیں۔ کم سے کم یہ عناصر اتنی شدت سے پہلے کبھی دکھائی نہیں دیتے۔''

پروفیسر حسن عسکری کے اس نظریے کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فراق نے کائنات کو سمجھنے کے لیے ایک نیا زاویۂ نگاہ اپنایا ہے۔ یہ زاویۂ نگاہ اس وقت بنتا ہے جب نظم کی تعمیر کے دوران شاعر پر ایک محویت طاری ہو اور اس محویت کی بے شمار جہتیں ہوں۔ فراق کی اس نظم کے مطالعے سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ وہ شاعری کے وقت اپنے وجود کو کائنات کا حصہ یا کائنات کو اپنے وجود کا حصہ بنالیتے ہیں:

تمولیوں کی دکانیں کہیں کہیں ہیں کھلی
کچھ اونگھتی ہوئی بڑھتی ہیں شاہراہوں پر
سواریوں کے بڑے گھنگھروؤں کی جھنکاریں
کھڑا ہے اوس میں چپ چاپ ہرسنگھار کا پیڑ

اس کے بعد وہ کہتے ہیں:

یہ سرد سرد یہ بے جان پھیکی پھیکی چمک
نظام ثانیہ کی موت کا پسینہ ہے
خود اپنے آپ میں یہ کائنات ڈوب گئی
خود اپنی کوکھ سے یہ جگمگا کے ابھرے گی
بدل کے کیچلی جس طرح ناگ لہرائے

نظام ثانیہ کی وضاحت فراق نے فٹ نوٹ میں کی ہے۔ ''پہلا نظام جاگیرداری، دوسرا نظام سرمایہ داری، تیسرا نظام اشتراکیت۔'' اس ایک مصرعے کی وضاحت کے لیے آئندہ کئی مصرعوں کا سہارا لینا پڑا ہے۔ اس مصرعے کے بعد وہ کہتے ہیں:

فضائے نیم شمی نرگس خمار آلود
کنول کی چٹکیوں میں بند ہے ندی کا سہاگ

نظم کے تیسرے حصے کا آغاز فراق کے مخصوص طرزِ احساس اور محاکاتی عمل کی طرف اشارہ کرتا ہے:

یہ رس کا سیج، یہ سکمار یہ سکومل گات
نین کمل کی جھپک کام روپ کا جادو
یہ رسمسائی پلک کی گھنی گھنی پرچھائیں

ان مصرعوں کی تشریح وتعبیر کے ضمن میں پروفیسر حسن عسکری لکھتے ہیں:

''حرفوں کی آوازیں یہ ظاہر کر رہی ہیں جیسے کوئی فنکار جیتا جاگتا بدن ڈھال رہا ہو۔''

یہاں سے نظم پر ایک لسانی اور صوتی بحث بھی شروع ہوسکتی ہے مگر ہم صرف یہ عرض کرنا چاہتے ہیں کہ فراق نے اس حصے کے چھ مصرعوں میں ہندی زبان اور ثقافت کی تصویر کشی کی ہے۔ ان کا لفظیات کا انتخاب انوکھا ہے جو رس کا سیج، سکمار، سکومل گات، نین کمل، کام روپ کا جادو وغیرہ سے ظاہر ہوتا ہے۔

نظم کے اگلے حصے میں بھی فطرت کی تصویر کشی میں ایسا ہی رنگ ہے۔ فراق کی منظر یہ شاعری کی بوقلمونی ان کی مخصوص جمالیاتی فکر کی تابع ہے۔ چاندنی رات ہے۔ ندی میں کمدنی کے پھول کھلے ہوئے ہیں۔ کرنوں کو پیار آتا ہے اور وہ پھولوں کو چوم لیتی ہیں مگر اسی لحہ فراق کے پردۂ احساس پر مفلسی کا تجربہ ابھر آتا ہے۔ پوری فضا غم آلود ہوجاتی ہے۔ مصرعے دیکھیں:

شعاعِ مہر نے ان کو بھی چوم چوم لیا
ندی کے بیچ کمدنی کے پھول کھل اٹھے
نہ مفلسی ہو تو کتنی حسین ہے دنیا

فراق کی متحرک آنکھیں کائنات اور انسانی وجود کی ایک ایک شے کو اپنے حصار میں لے لیتی ہیں۔ انہیں اسی فضائے یاس میں ایک جھینگر کی جھائیں جھائیں سنائی دیتی ہے۔ فضا پر سکوت طاری ہے۔ فراق یہ محسوس کرتے ہیں کہ اب تک تو کائنات ایک نیند لے بھی چکی ہوگی۔ اسی خوابیدہ کائنات

میں وہ جاگ رہے ہیں۔ چہل قدمی کرتے کرتے وہ صحن کی حوض تک آجاتے ہیں۔ وہ یہاں بھی غنودگی کی کیفیت دیکھتے ہیں۔ مچھلیاں بھی اپنی چشمکیں بھول کر محوخواب ہیں اور یہ پاس میں جوگڑہل کے پھول ہیں وہ اپنی شاخ پر سرنگوں ہیں جیسے انگارے بغیر بجھے ہی سرد ہوگئے ہوں۔ اس بند کے آخری دو مصرعے دیکھئے:

یہ چاندنی ہے کہ امڈا ہوا ہے رس ساگر
اک آدمی ہے کہ اتنا دکھی ہے دنیا میں

یہ دونوں مصرعے فراق کی اندرونی کش مکش کے عکاس ہیں۔ جہاں ایک طرف دودھیا چاندنی چھٹکی ہوئی ہے جیسے رس ساگر اُمڈ آیا ہو، وہیں دوسری طرف ایک آدمی کی تنہائی ہے۔ کوئی انجانی، غیر مرئی قوت ہے یا احساس کا ایک بگولا جو فراق کے اردگرد رقص کر رہا ہے۔ جب فطرت اور مزاج ہم آہنگ ہوجاتے ہیں تو تنہائی کا احساس زائل ہوجاتا ہے۔ فراق اپنے اضطراب کو فطرت کے مناظر میں تحلیل کر دینے کا فن جانتے ہیں۔ نظم آگے بڑھتی ہے۔ شاعر کی نظر آسمان کی طرف اٹھتی ہے۔ چاند کے قریب ایک چڑیا منڈلا رہی ہے۔ اس کا منڈلانا بھی شاعر کی بے قرار تنہائی کا استعارہ ہے۔ فراق چڑیا کو بھنور میں پھنسی ہوئی ایک ناؤ سے تشبیہ دیتے ہیں۔ نور کے بھنور میں کشتی (چڑیا) اس طرح چل رہی ہے جیسے شاعر کے سینے میں کوئی خواب پل رہا ہو۔ ایک ایسا خواب جس کے سانچے میں نئی زندگی ڈھلتی ہے اور جس کے دم سے پرانا نظام بدل جاتا ہے۔ اس کے بعد پھر وہی مظاہر سے تعلق اور ہم آہنگی کا بیان۔ ایسے میں کہیں سے مد مالتی لتا کی لپٹ آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جیسے پریاں گلاب رس کا چھڑکاؤ کر رہی ہوں۔ ایسا لگتا ہے جیسے جنگل میں بن دیویوں نے اپنے بال کھول دیے ہوں اور طشت فلک میں سجے ہوئے ستارے ان پریوں کی آہٹ پر کان لگائے ہوئے ہوں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ پس پردہ کہیں کسی انقلاب کی تعمیر ہو رہی ہو اور کسی کو اس کی خبر نہ ہو۔ کانوں میں کوئی آواز سی آرہی ہے یا ان ستاروں کے دل دھڑک رہے ہیں۔ بصری احساس نے شاعر کو ایک صوتی تجربے سے ہمکنار کردیا ہے۔ ہوسکتا ہے قاری یا شارح نظم کا وہ مفہوم اخذ کرے جو شاعر کا مقصود نہ رہا ہو۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا تخلیق کا باطن اور شاعر کا باطن یکساں ہوتا ہے؟ اس بحث سے نکل کر جب ہم نظم کے اگلے حصے کو دیکھتے ہیں تو ایک اور رنگ سامنے آتا ہے۔ ماحول ایک کیفیت ملال میں ڈوبا ہوا ہے۔ رات پر سکون ہے مگر پراسرار اور اداس بھی۔ فضا کی اوٹ میں مردوں کی گنگناہٹ سنائی دے رہی ہے:

فضا کی اوٹ میں مردوں کی گنگناہٹ ہے
یہ رات موت کی بے رنگ مسکراہٹ ہے
پھر زندگی جب پردۂ شب میں پہلو بدلتی ہے تو منظر بھی بدل جاتا ہے:
کچھ اور جاگ اٹھا آدھی رات کا جادو
زمانہ کتنا لڑائی کو رہ گیا ہوگا
مرے خیال میں اب ایک بج گیا ہوگا

دراصل فراق کو انقلاب کی آہٹ محسوس ہورہی ہے اور یہ ساری فضا بندی اسی امکان کی بشارت کے لیے کی گئی ہے: ''فضا کی اوٹ میں مردوں کی گنگناہٹ ہے'' یہ کون سے مردے ہیں؟ شاید سرمایہ دارانہ نظام؟ جو اشتراکی نظام کی آمد کا پیش خیمہ بھی ہے۔ اس کے آگے کا حصہ بھی انقلاب کی آمد کے لیے فضا ہموار کرتا ہے۔ پھول کی پتیوں پر شبنم نے چادر ڈال دی ہے اور کلیوں کے لبوں پر مسکراہٹ سو چکی ہے۔ ''آدھی رات'' کے اس سکوت کا سرا کہاں ہے، کچھ پتہ نہیں چلتا۔ فراق یہ محسوس کرتے ہیں کہ انقلاب میں اب زیادہ دیر نہیں ہے کیونکہ وہ اس دھند میں کئی کاروانوں کے گزرنے کا احساس کرتے ہیں۔ یہ جو سکوت نیم شب ہے اسی انقلاب کی آہٹ ہے اور اسی کے پیروں کی چاپ ہے۔ مزید گفتگو سے پہلے ہم یہ واضح کردیں کہ اس نظم میں مہ وانجم یا نجوم کو چار وسعتوں میں چار مختلف معنوں میں پیش کیا گیا ہے۔ وہی فنکار ایسا کرسکتا ہے جو فکر کی ایک سے زیادہ جہتیں رکھتا ہو۔ نظم کے آغاز میں مصرع یوں ہے:

زمیں سے تامہ و انجم سکوت کے مینار

تیسرے حصے میں فراق کہتے ہیں:

فلک پہ بکھرے ہوئے چار اور ستاروں کی
چمکتی انگلیوں سے چھڑ کے ساز فطرت کے
ترانے جاگنے والے ہیں تم بھی جاگ جاؤ

چھٹے حصے میں کہتے ہیں:

دل نجوم دھڑکتے ہیں کان بجتے ہیں

اور پھر ساتویں بند میں یہ کہ:

ستارے ہیں کہ جہاں پر ہے آنسوؤں کا کفن

اب انقلاب کی آمد آمد ہے جب نیا انسان نئی دنیا، نئے آسمان اور نئی زمین سے روشناس ہوگا

اور پھر ستارے بھی نئے، گردشیں بھی نئی اور لمحات شب و روز بھی نئے ہوں گے۔ اب تو چہار طرف انتظار کا عالم ہے اور زندگی میں موت کی طرح شکست و ریخت کا عمل شروع ہوگیا ہے۔ اب تو یہ رات کو روشن کرنے والے ستارے بھی تھک چکے ہیں۔ یہ چاند کی کرنیں بھی پھیکی ہو چلی ہیں۔ یہ پھیکی چمک، نظام ثانیہ کی موت کا پسینہ ہے۔ اب یہ کائنات اپنے اندر ڈوبتی جاتی ہے۔ مگر فراق کی دور رس نگاہیں تابناک مستقبل دیکھ رہی ہیں۔

فراق کو فطرت کے عناصر سے جو قرب اور تعلق ہے اس کی روشنی اس نظم میں بہت نمایاں ہے۔ ان کی ظاہری آنکھ اور احساس کی آنکھ دونوں کائنات اور اندرون کائنات ہونے والی اتھل پتھل کو دیکھ لیتی ہیں۔ ان پر یہ راز کھل چکا ہے کہ جس طرح کینچلی بدل کر ناگ لہراتا ہے اسی طرح یہ کائنات بھی جو سوئی ہوئی ہے، کل ایک نئی آب و تا. ، کے ساتھ پھر بیدار ہوگی۔ فراق نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''محسوسات کو فکر (thought) کا مرتبہ دے سکنا منظر یہ جمالیاتی شاعری کی انتہائی منزل ہے۔ حواس خمسہ سے تفکر کا کام لینا بلند جمالیاتی اور منظر یہ شاعری ہے۔''
>
> (شاہکار، فراق نمبر، ص:۱۹۱)

اس نظم میں ان کے تمام محسوسات کی تجسیم ہوگئی ہے۔ اس میں صرف ذاتی احساسات ہی نہیں ہیں بلکہ عصری اور ہنگامی مسائل کا عکس بھی واضح ہے۔ فراق کی سیاسی فکر نے اس نظم کو ترقی پسند تحریک کے مقاصد سے بہت قریب کر دیا ہے۔

پرچھائیاں: عسکری صاحب نے ''آدھی رات'' اور ''پرچھائیاں'' کے حوالے سے لکھا تھا:

> ''دونوں کی دونوں نظمیں استعجاب آمیز مانوسیت، ہم آہنگی اور اپنے پن کے احساس میں ڈوبی ہوئی ہیں اور ان نظموں کے انداز بیان کو دیکھئے تو ایک طرف تو مشاہدے کی گہرائی کے سبب الفاظ غیر مبہم اور بچے تلے ہیں، دوسری طرف ان میں اشاریت اور معنی آفرینی غضب کی ہے۔''
>
> (فراق شاعر اور شخص ص:۱۵۳)

پرچھائیاں میں منظر کشی ہے۔ کائنات اور حیات کے درمیان ایک زمینی رشتہ قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شام کا وقت ہے اور فراق کائنات کو کسی کتاب کی طرح پڑھ رہے ہیں۔ مصرعے:

یہ منظروں کی جھلک، کھیت، باغ، دریا، گاؤں
وہ کچھ سلگتے ہوئے، کچھ سلگنے والا الاؤ
سیاہیوں کا دبے پاؤں آسماں سے نزول

پرانے وقت کی برگد کی یہ اداس جٹائیں
قریب و دور یہ گودھول کی ابھرتی گھٹائیں

وقت شام ہے۔ چراگاہوں سے مویشی لوٹ رہے ہیں۔ ان کے چلنے سے دھول (گودھول) اڑ رہی ہے۔ اس دھول سے فضا میں گھٹا چھا رہی ہے۔ ایک پرانی برگد ہے جس کی شاخیں اداس ہیں جو صدیوں کی تہذیب اور قدروں کی علامت ہے۔ گاؤں کے کنارے دریا، کھیت اور باغ کا تصور یہ سب محاکاتی عناصر ہیں جن کی مدد سے فراق نے نظم کا آغاز احساسات کے کینوس پر کسی تصویر کے ابھرنے سے کیا ہے۔ کائنات پر سکوت طاری ہے۔ الاؤ سلگائے جارہے ہیں۔ گویا کہ سرما کی آمد آمد ہے۔ آگے چل کر ان کا یہ مصرع سامنے آتا ہے: ''یہ نیم تیرہ فضا روز گرم کا تابوت۔''

دن کی گرمی کے بالمقابل رات کی خنکی کا یہ بیان دو ضدوں کے مابین اتحاد اور یکجائی کی ایک بہت معنی خیز تصویر مرتب کرتا ہے۔ یہاں حواس خمسہ کے علاوہ وہ انسانی صلاحیت بھی کام کر رہی ہے جسے وجدان کہتے ہیں۔ شخصی وجدان اور فطرت کے باہمی ادغام کے نتیجے میں غیر مرئی عوامل کی تجسیم کا عمل سامنے آتا ہے۔ اگر اس حصے کے پہلے اور آخری مصرعے کو جوڑ دیں تو یہ ایک مفرد اور مکمل شعر بن جاتا ہے جب کہ درمیانی مصرعے تجربے کے ارتقا میں تعاون کا حق ادا کرتے ہیں:

یہ چاندنی یہ ہوائیں یہ شاخ گل کی لچک
ترے خیال کی پڑتی ہوئی کرن کی کھنک

یہاں بھی فراق کی حسیت اور ان کا وجدان ایک دوسرے کی مدد سے ایک ہمہ گیر تناظر کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہاں فراق نے ہندوستانی تہذیب اور اس تہذیب کے ذہنی تصور کو شعری پیکر عطا کیا ہے۔ نظم کے تیسرے حصے میں کھیت، ہواؤں کی سوندھی سوندھی مہک، رات رانی کی سگندھ، اجنتا، دیولوک، سرسوتی کے ستار کی گت ایسے علائم اور عناصر سے تعبیر کئے جاسکتے ہیں جو فراق کے وجدان کو ہندوستان کے مخصوص نظام جمالیات سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ اس سے ایک طرح کی دیومالائی اور داستانی فضا بھی مرتب ہوتی ہے:

یہ عارضوں کی دمک، یہ فسون چشم سیاہ
یہ دھج نہ دے جو اجنتا کی صنعتوں کو پناہ
یہ سینہ پڑ ہی گئی دیولوک کی بھی نگاہ
یہ سرزمین ہے آکاش کی پرستش گاہ
اتارتے ہیں تری آرتی ستارہ و ماہ

اردو شاعری میں منظر کشی کا رویہ خاصا عام رہا ہے۔ نظیر، حالی، چکبست، اقبال، جوش، فیض، حفیظ، احسان دانش ان سب کے یہاں فطرت توسیع بن جاتی ہے ہستی اور زندگی کے تسلسل کی۔

فراق احساس کے جس وسیع پس منظر میں ایک مسلسل اور متحرک تصویر کے نقوش ابھارتے ہیں وہ ان کی مخصوص شناخت کا ضامن بن گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ مختلف رسوں کا جادو تجربے کے ایک مرکز پر سمٹ آیا ہے:

یہ چھب، یہ روپ، یہ جوبن، یہ سج، یہ دھج، یہ لہک
چمکتے تاروں کی کرنوں کی نرم نرم پھوار
یہ رسمساتے بدن کا اٹھان اور یہ ابھار
فضا کے آئینے میں جیسے لہلہائے بہار

محبوب کے خیال کی پرچھائیوں کو فراق متشخص کرتے جاتے ہیں اور نظم آگے بڑھتی جاتی ہے اور اس کی مختلف سطحیں اور سمتیں ایک کثیر الجہات جمالیاتی تجربے کی تشکیل کرتی ہے:

وہ چال جس سے لبالب گلابیاں چھلکیں
سکوں نما خمِ ابرو یہ ادھ کھلی پلکیں
اڑادیں ہوش وہ کانوں کی سادہ سادہ لویں
گھٹائیں وجد میں آئیں یہ گیسوؤں کی لٹک

فراق پھر ایک ایسے منظر کی عکاسی کرتے ہیں جہاں بجلیاں لپک رہی ہیں اور اس منظر سے ان کا ذہن ایک اساطیری ماحول کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔ لگتا ہے کہ کرشن رادھا سے اشارے کر رہے ہیں۔ ایسے شوخ اشارے جن سے فطرت کی آنکھ بھی جھپک جائے۔ مجیب رضوی نے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ اس میں رادھا اور کرشن کے توسط سے سانکھیہ فلسفے کے ناری اور پرش کے تلازمے کی واضح عکاسی ہوتی ہے۔ (فراق: شاعر اور شخص، ص: ۸۵)

فراق نے جس خوبصورتی سے اپنی فکری جمالیات کو شعری جمالیات کا حصہ بنایا ہے، وہ بڑی بات ہے۔ یہاں بقول محمد حسن عسکری فطرت اور محبوب دونوں کے اثرات ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ فراق نے شام کی منظر کشی سے یہ نظم شروع کی تھی۔ جیسے جیسے وقت گزرتا گیا نظم بھی آگے بڑھتی گئی۔ رات کا اندھیرا فراق کے تحت الشعور کی کائنات کا علامیہ ہے جس میں بہت سے شخصی اور اجتماعی تجربوں کے بھید چھپے رہتے ہیں۔ نظم کا ارتقا ایک آزاد تلازمۂ خیال کے واسطے سے ہوا ہے۔ گوئٹے کے شعری dictum کے مطابق فراق تجربات کی ایک پوری کائنات کو تسلسل کے ایک دھاگے میں

پروتے گئے ہیں۔ رات کا پہلا پہر ایک نشاط آمیز کیفیت کے ساتھ سامنے آیا تھا، اس کا اختتام ایک غم آلود احساس پر ہوتا ہے۔ مصرعے پیش ہیں:

یہ رات! نیند میں ڈوبے ہوئے سے ہیں دیپک
فضا میں بجھ گئے اڑ اڑ کے جگنوؤں کے شرار

نظم کے آخری حصے میں اس وقت جب چاندنی سوچ میں ڈوبی ہوئی ہے حیات و موت میں سرگوشیاں سی محسوس ہوتی ہیں۔ یہاں شاعر کا وجدان اس نظم کی گرفت میں آنے والے تجربے کا اختتامیہ ترتیب دیتا ہے: ہوائیں نیند کے کھیتوں سے جیسے آتی ہوں" یا وڈسورتھ کے لفظوں میں:

The winds come to me from the fields of sleep.

گویا کہ یہ ساری روداد جاگتے کا خواب تھی جس میں وہ گرد و پیش کی دنیا کے واقعات کا بیان اس طرح کرتا ہے کہ اس کے حافظے میں تیرتی ہوئی حقیقتیں بھی رفتہ رفتہ شعور کی سطح پر نمودار ہونے لگتی ہیں۔ اس طرح ایک عجیب و غریب سرائیلی (Surrealistic) تصویر بنتی جاتی ہے۔

فراق کی ان دونوں نظموں کی شعریات ایک الگ سطح پر اپنی تفہیم کا مطالبہ کرتی ہے کیونکہ یہ اس حسیت کی پہلی دستک تھی جو بعد میں ن۔م۔ راشد، میراجی اور فیض کے ہاتھوں پروان چڑھی۔

(رسالہ جامعہ، شمارہ فراق نمبر، ۱۹۹۸ء — کتاب: ''فراق دیارِ شب کا مسافر'' میں شامل)

خلیل سیمابی

شعری عمل دراصل ایک فطری عمل ہے۔ کبھی طور پر بھی شاعری ہوتی ہے مگر فطری شاعری اور کسبی شاعری میں بخوبی امتیاز کیا جاسکتا ہے۔ کچھ شعرا کثرت مشق سخن سے اپنی شاعری میں لطافت اور دل کشی پیدا کر لیتے ہیں مگر جو جاذبیت، معنویت، فکر انگیزی اور سحر آفرینی ایک فطری شاعر کے یہاں موجود ہوتی ہے، یہی چیز کسبی شاعر کے یہاں مفقود ہوتی ہے۔ خلیل سیمابی بھی ایک فطری شاعر تھے، جنھوں نے علامہ سیماب اکبر آبادی کے آگے زانوئے تلمذ تہہ کیا۔

جناب خلیل الرحمٰن متخلص بہ خلیل، صوبہ بہار کے ایک تاریخی ضلع مشرقی چمپارن کی ایک مردم خیز بستی ''پکھی'' میں پیدا ہوئے۔ اس بستی کی خاص بات یہ رہی ہے کہ ہر گھر میں ایک یا دو حافظ ضرور ہوتے ہیں۔ کسی کسی گھر کے سارے افراد ہی حافظ ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اللہ نے حفظ قرآن کے لیے اس بستی کو منتخب کرلیا ہے۔ چنانچہ بستی کی روایت کے مطابق جناب خلیل بھی حفظ قرآن کے لیے چٹائی پر بٹھا دیے گئے۔ تکمیل حفظ کے بعد تعلیمی سلسلہ منقطع ہوگیا۔ اردو اور فارسی کی تعلیم کو خود ہی پروان چڑھایا، روزی روٹی کے مسئلہ نے سر ابھارا تو تلاش معاش کے لیے کٹیہار ضلع کے کسی گاؤں میں معلمی کے فرائض انجام دینے لگے۔ اسکے بعد چمپارن کے ایک قصبہ ''سوگولی'' کی جامع مسجد کے منصب امامت پر فائز ہوگئے اور اواخر حیات تک یہیں رہے۔

خلیل کے اندر اللہ نے شعری ذوق ودیعت کر رکھا تھا۔ لہٰذا عہد طفلی سے ہی اپنے اس ذوق لطیف کو نکھارنے میں لگے رہے۔ یہاں تک کہ چمپارن کے ایک خوش مذاق اور خوش گلو شاعر کی حیثیت سے مشہور و مقبول ہوگئے۔ خلیل کو ایک اچھے استاد کی ضرورت تھی۔ نگاہ انتخاب حضرت سیماب پر جاکر رک گئی۔ یہ قطعہ ملاحظہ ہو:

شاعر رنگیں نوا ہوں گلشن شاداب کا
حسن میری شاعری میں ہے در نایاب کا
خوشہ چیں باغ سخن کا ہوں خلیل خوشنوا
فیض ہے واللہ حاصل حضرت سیماب کا

اسی نسبت سے انہوں نے خود کو خلیل سیمابی لکھنا شروع کیا۔ اپنے شعری مجموعہ ''چمن در چمن'' کے ''احوال واقعی'' میں رقم طراز ہیں......:

''اس فن میں میری فطری صلاحیتیں بنیادی طور پر اللہ کا عطیہ اور دین ہیں اور پھر استاد محترم کی چشم عنایت کا فیض''

پھر آگے چل کر یہ شعر اسی ضمن میں ہے کہ ؎

کرم ہے حضرت سیماب کی ذرہ نوازی کا
کہ اب مقبول محفل میں مری جادو بیانی ہے

گرچہ انہوں نے تمنا عمادی اور سریر کابری سے بھی استفادہ کیا ہے۔ مگر جب انہیں سیماب اکبر آبادی جیسے بلند پایہ شاعر سے تلمذ کا شرف حاصل ہوگیا، تو اس پر وہ بجا طور پر فخر محسوس کرنے لگے۔ سیماب اکبر آبادی نے اپنے رسالہ شاعر کے شمارہ اپریل ۱۹۴۵ء میں اپنے سو فارغ الاصلاح شاگردوں کی فہرست شائع کی جس میں خلیل کا نام بھی شامل ہے۔ میں نے خدا بخش لائبریری، پٹنہ میں اس خاص شمارے کی ورق گردانی بھی کی ہے۔ ہر شاعر کے شعری سفر میں کئی موڑ آتے ہیں۔ شاعر کئی پیش رو شاعروں کے کلام سے بھی متاثر ہوتا ہے۔ خلیل سیمابی کے کلام میں بھی یہ رنگارنگی موجود ہے۔ علامہ اقبال کا رنگ ملاحظہ کیجئے:

بانگ درا پھر اپنی ذرا چھیڑ دے خلیل
مصروف خواب قوم مسلماں ہے آج کل

اسی زمین میں اسی قوافی اور ردیف کے ساتھ جگر مرادآبادی کی ایک طویل نظمیہ ''آج کل'' ہے جو ''آتش گل'' کی زینت ہے ؎

فکر جمیل خواب پریشاں ہے آج کل
شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

خلیل کی شاعری میں جو حزنیہ کیفیت اور عناصر موجود ہیں ان سے پتہ یہ چلتا ہے کہ وہ میرؔ کے فکری رجحان اور شعری لہجہ سے کسی نوع کی مماثلت ضرور رکھتے ہیں۔ میر کا شعری آہنگ اور اندرون

شعر، غم واندوہ، یاس والم اور حزن وملال سے اس درجہ پر ہے کہ جام حیات شراب غم سے لبریز معلوم ہوتا ہے۔ بقول شارب رودولوی:

''غزل اصلاً حسن وعشق کی داستان، کاکل ورخسار کا قصہ، ہجر ووصال کی کہانی، غم ایام کا افسانہ، غم روزگار کی حکایت اور بیک وقت مسرت وشادمانی کا نغمہ اور یاس وحرماں نصیبی کا تذکرہ ہے۔''

میر کہتے ہیں۔

کیا کروں شرح خستہ جانی کی
میں نے مر مر کے زندگانی کی
روتے پھرتے ہیں ساری ساری رات
اب یہی روزگار ہے اپنا

خلیل سیمابی کو سنئے۔

حال پوچھو نہ عالم غم کا
رات دن شغل آہ و زاری ہے
غم کی کھیتی کبھی ہری نہ ہوئی
خون دل کا بہا کے دیکھ لیا
شب غم کا واقعہ ہے تجھے ہو خبر نہ شاید
کہ خدائی کانپ اٹھی مری سن کے نوحہ خوانی

ان اشعار کو دیکھتے ہوئے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ خلیل نے میر سے استفادہ کیا ہے۔ میر کی زمین میں خلیل نے بھی شاعری کی ہے۔ غم حیات کی پیش کش شعری آہنگ کو بڑھاتی ہے۔ پی بی شیلے کے اس قول سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے:

Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.

یعنی ہمارے شیریں ترین نغمے وہی ہیں جن میں غم والم کا سب سے زیادہ گزر ہو۔ شاید یہی وہ Saddest thought ہے جو میر کو میر غزل اور امام یاسیت کے منصب پر فائز کرتی ہے۔ بات میر کی ہورہی ہے مگر اس کی ضرورت اس لیے پڑی کہ خلیل کی شاعری میں کم وبیش وہی عناصر کارفرما ہیں جو میر کی شاعری میں ہیں۔ یہ عناصر بیش قیمت ہیں، کیوں کہ ان کی وجہ سے غنائی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ بے ثباتی عالم کا نقشہ میر کے یہاں ملاحظہ کیجئے۔

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا
ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

خلیل سیمابی کا رنگ دیکھئے:

حیات عارضی کیا ہے فقط موج تبسم ہے
اِدھر غنچے ہوئے خنداں ادھر پہنچی قضا دھم سے
رہا نقش قدم باقی نہ کوئی رہبر منزل
صدا لبیک کی اب آ رہی ہے صبح منزل سے

عرفان نفس اور عرفان حق کے مضمون کو میر یوں پیش کرتے ہیں؎

پہنچا جو آپ کو تو میں پہنچا خدا کے تئیں
معلوم اب ہوا کہ بہت میں ہی دور تھا

دراصل یہ درس خودی ہے جو اس حدیث کی ترجمانی ہے کہ **"من عرف نفسه فقد عرف ربه"** یعنی جس نے اپنے آپ کو پہچان لیا اس نے اپنے رب کو پہچان لیا۔

خلیل سیمابی اسی مضمون کو یوں پیش کرتے ہیں؎

دیر و کعبہ سے پلٹ کر آئے ہم جب دل کے پاس
وہ رگِ گردن سے بھی نزدیک تر پائے گئے

اس شعر کا دوسرا مصرع قرآنی آیت **"ونحن اقرب اليه من حبل الوريد"** کی ترجمانی کرتا ہے۔ خلیل کے اس شعر میں ایک مخصوص اضافی مضمون کی پیش کش ہوئی ہے جو میر کے مذکورہ بالا شعر میں مفقود ہے۔ میرا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ میر پر خلیل کو سبقت حاصل ہے، البتہ نفس مضمون مجھے ایسا کہنے کی اجازت دے رہا ہے۔ ایسے اور بھی کئی اشعار خلیل کے یہاں ملیں گے جو فکر کی بالیدگی اور فن کی پختگی کے ساتھ استادانہ رنگ پیش کرتے ہیں۔

قدیم غزل گو شعرا نے زندگی کی مختلف جہتوں کو شعری پیکر عطا کیا ہے۔ پیش رووں کی روش پر چل کر اپنی انفرادیت قائم رکھنا کارمحال ہے۔ پھر بھی حسرت موہانی، فانی، اصغر گونڈوی، جگر مرادآبادی اور فراق جیسے شعرا نے اسی روش پر چل کر اپنی شناخت قائم کی، فراق کو اس کا احساس تھا؎

ہزار بار زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہ گزر پھر بھی

مضمون کی جدت اپنی جگہ درست، مگر اسلوب کی تازگی بھی اپنا الگ مقام رکھتی ہے۔ پرانی بوتل میں نئی شراب کا مزہ نہیں بدل جاتا۔ خلیل نے بھی کلاسیکی غزل گو شعرا کی پیروی کی اور اپنی قادرالکلامی کا ثبوت پیش کیا۔

پی پی کے جام بادۂ سوز و گداز کا
ہر داغ دل کو نور کی منزل بنا دیا

ابھی اوپر میں نے خلیل کی شاعری میں میر کے رنگ کی بات کی ہے۔ اس سے الگ ہٹ کر خلیل کے کلام میں متصوفانہ افکار بھی ملتے ہیں۔ صوفیوں کی زندگی کے اہم عناصر جیسے توکل، مرنجان مرنج کا وصف، ضبط نفس، وسیع المشربی جیسے مضامین ان کے کلام میں موجود ہیں۔ ضبط و خودداری جیسے گوہر گراں مایہ نے ان کی شخصیت اور کلام میں چار چاند لگا دیے ہیں۔ اشعار ملاحظہ کیجئے۔

چھیڑ دوں گر ساز غم ہو حشر برپا یاں ابھی
تم سمجھتے ہی نہیں انجام ضبط راز کے

سو گیا ہوں چھاؤں میں نخل توکل کی خلیل
ڈھونڈتا پھرتا ہے خود تقدیر کا دانہ مجھے

دریائے غم میں کشتیٔ ہستی تھی اے خلیل
آخر وقارِ ضبط نے ساحل بنا دیا

چھوڑیے کیوں دامنِ احساس خودداری خلیلؔ
بے طلب کیوں یار کی محفل میں جایا کیجئے

خمریات کے ضمن میں اردو شاعری میں سب سے بڑا نام ریاض خیرآبادی کا آتا ہے۔ مۓ و مینا و ایاغ کی باتیں سبھوں نے اپنے طریقے سے کی ہیں۔ دیدۂ حسن سے کشید جام کرنے والے خلیل کو ملاحظہ کیجئے۔

دیدۂ حسن سے سرشار ہوا جاتا ہوں
توبہ توبہ بڑا میخوار ہوا جاتا ہوں

صبح محشر تک خمار زندگی کا ہے اثر
کیا پلا دی تھی بتا اے پیر میخانہ مجھے

روایتی اور کلاسیکی شاعری میں خدوخال حسن، چشم یار کی نیرنگی اور جمال محبوب کی تابانی کا ذکر پر خلوص جذبے اور ولولے کے ساتھ ہوتا رہا ہے۔ خلیل سیمابی نے بھی جنبش قلم سے ان عوامل کو نقش دوام کا درجہ عطا کردیا ہے۔ اسلوب اور تیور دیکھئے ۔

اس حسن التفات پہ قربان جایئے
اک جنبش نگاہ میں قسمت سنور گئی

عارض حسن پہ یہ تل کی سیاہی واللہ
حلقۂ دام ہے پنہاں مہہ تاباں کے قریب

دیدۂ دل ہے عناں گیر جمال و جلوہ
حسن آئینہ دلدار ہوا جاتا ہوں

قدرت کاملہ اور ذات الٰہی پر ایقان اور وحدت الوجود کا بیان خلیل کے یہاں بھی ملتا ہے ۔

بخدا خدا نہ ہوتا تو خدائی ڈوب جاتی
کہ بھنور میں ناخدا کی گئی بھول ناخدائی

وہ پیش آتا رہا ہر ہر قدم پر دشت وحشت میں
مقدر میں جو اس نے لکھ دیا تھا دست قدرت سے

ہوا صرف حقیقت میں جو عرفان حقیقت سے
نظر آنے لگے جلوے مجھے جلوت میں کثرت سے

لفظوں کی تکرار سے شعر کا حسن کس قدر دو بالا ہوجاتا ہے صاحب فن اور اہل نقد اس سے بخوبی واقف ہیں۔ پختہ کار اور بالیدہ نظر فنکار ہمیشہ اس تکنیک کو برتنے کی کوشش کرتا ہے۔ خلیل سیمابی نے بھی تکرار لفظی سے شعروں کی دل کشی بڑھائی ہے ۔

خلیل اب آپ ہی کہئے کہ کس کو کارواں سمجھیں
ہے گردِ کارواں سے کارواں در کارواں پیدا

طویل بحروں کا انتخاب آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ پر لطف اور دل کش الفاظ کے استعمال کے بعد ہی طویل بحروں میں غنائیت پیدا ہوتی ہے۔ میر، مومن، اقبال، جگر، حسرت، فانی کے یہاں اس کی اچھی مثالیں ملتی ہیں۔ خلیل نے بھی طویل بحروں میں کیف وسرور اور جذبات واحساسات کو سمونے کی کوشش کی ہے ۔

انہیں ناز اپنے کرم پہ ہے ہمیں فخر اپنے گناہ پر
سر حشر ہے یہی دیکھنا ہے جیت کس کی حساب میں

رہی عمر بھر یہی آرزو کہ بہ یک نظر کوئی چھیڑ دے
کہ ہزاروں نغمے پڑے ہوئے ہیں خموش تار رباب ہیں

طویل بحروں کے ساتھ ساتھ مختصر بحروں میں کوائف حیات کی پیش کش اور بھی مشکل فن ہے۔ واقعات شب و روز اور واردات قلبی کو چھوٹی بحروں کے پیمانہ میں پیش کرنا آسان نہیں۔ جدید نظم نگاری میں حفیظ جالندھری نے اس زمرے میں نمونے پیش کیے ہیں۔ خلیل کی ایک نظم ''گلشن کی مالن'' سے تین بند پیش کیے جاتے ہیں:

صبح چمن کی زریں کرن تھی
ہر شے مگن تھی جلوہ فگن تھی

موسم جواں تھا
بادہ فشاں تھا

کچھ گنگناتی جادو جگاتی
خود مسکراتی بجلی گراتی

تھی شوخ چتون
گلگشت گلشن

آنکھیں غزالی ابرو ہلالی
رخسار عالی لالے کی لالی

ساز غزل پر
نغمات دل پر

ڈاکٹر وصی اختر (شعبہ فارسی، بی این کالج، پٹنہ یونیورسٹی) نے خلیل سیمابی کے کلام کی تدوین کی ہے جو بہار اردو اکادمی کے مالی تعاون سے چھپ کر ''چمن در چمن'' کے نام سے منصۂ شہود پر آچکا ہے۔ اگر خلیل باحیات ہوتے تو اردو شاعری کو کچھ اور شیریں کلام کے تحفے میسر آجاتے مگر افسوس کہ ؎

موت سے کس کو رستگاری ہے
آج وہ، کل ہماری باری ہے

(غیر مطبوعہ)

◇◇◇

۱۹۹۴ کا ساہتیہ اکادمی انعام

مظہر امام کے نام

مظہر امام کے انعام یافتہ شعری مجموعہ ''پچھلے موسم کا پھول'' میں شامل حمد کا یہ شعر بارگاہ ایزدی میں پر خلوص شکوہ بھی ہے اور بندگی کا فن کارانہ اظہار بھی۔

دیا ہے کیوں مجھے لوح و قلم کا بار گراں
کہ گردشیں بھی تری، آسماں بھی تیرا ہے

ان کا پہلا شعری مجموعہ ''زخم تمنا'' کے نام سے ۱۹۶۲ء میں منظر عام پر آیا تھا جس میں رومان پسندی اور ترقی پسند تحریک کے نقوش دیکھے جاسکتے ہیں۔ مگر انہیں اس فریم میں محصور کرنا ان کی تخلیقی کاوشوں کو کم مایہ ثابت کرنے کے مترادف ہوگا۔ ان کی تخلیقی کاوشوں میں نظمیں اور غزلیں دونوں شامل ہیں اور دونوں اصناف میں قارئین شعور کی تیز آنچ کو یکساں طور پر محسوس کرسکتے ہیں۔ فریم ورک بدلنے سے آنچ کی لو مدھم نہیں ہوتی۔ مظہر امام نے جس کرب، جس عرفان آگہی کو شعروں میں پیش کیا ہے اور جس گہری نظر سے ذات اور کائنات میں جھانکنے کی کوشش کی ہے، دراصل یہی ان کی شاعری کا خط امتیاز ہے اور انفرادی شناخت کا ضامن بھی۔ ان شعروں میں پرسوز حسی کیفیت کی سرگوشی محسوس کی جاسکتی ہے۔

دکھ تو ہوتا ہے مگر دکھ سے مفر کس کو ہے
کیا یہی تھی مری آواز، یہی چہرہ تھا؟
دھوپ میں پہلے پگھل جاتے تھے لوگ
اب کے کیا گزری کہ پتھر ہوگئے

ہر ایک شخص کا چہرہ اداس لگتا ہے
یہ شہر میرا طبیعت شناس لگتا ہے

آزادی کے بعد اور خصوصاً چھٹی دہائی کے بعد جو شعری منظرنامہ تیار ہو رہا تھا اس پر ایک نام مظہر امام کا بھی نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کی شاعری کرید، مشاہدات اور تجسسات کا ایسا منشور ہے جس سے گزرنے کے بعد باطنی نقوش ظاہر کے پردے پر آشکار ہو جاتے ہیں۔ جس طرح مظہر امام گفتگو کرنے، مراسلہ نگاری، اپنے شب و روز کی گھڑیوں اور اپنے قیمتی لمحوں کو خرچ کرنے میں محتاط ہیں، اسی طرح اپنے احساسات اور واردات حیات کی پیش کش میں بھی نہایت ہی حزم و احتیاط سے کام لیتے ہیں۔ جو شعری کائنات مظہر امام نے تعمیر کی ہے اس پر بقول مسعود حسین خاں کسی تحریک کا ٹھپا نہیں لگتا۔ مظہر امام نے قدیم شعری روایت سے لفظوں کے برتنے کا ہنر سیکھا ہے۔ جدیدیت کے رویے سے اپنے اندر حسیت کی لو کو تیز کرنے کا سلیقہ اخذ کیا ہے۔ بڑی بات یہ ہے کہ انہوں نے اپنے عینی مشاہدات اور حسی کیفیات کو جس پیرائے میں پیش کیا ہے وہ ان کا اپنا ہے۔ جس طرح دوسرے، اپنے پیش روؤں سے لفظیات کے دروبست کا ہنر سیکھتے ہیں، مظہر امام نے بھی بے شک اسے اپنایا ہے مگر ان کی فنی خوش سلیقگی اور جمالیاتی حس نے ان کی شاعری کو دھاردار اور خوش نما بنا دیا ہے۔ یہ ان کی اپنی پرکھ کا زاویہ ہے جو ان کی شاعری کو توازن اور وقار بخشتا ہے۔ غزلوں میں تمثیل اور علامت اور رمز و ایما کے ہنرمندانہ برتاؤ نے بالواسطہ طور پر حسن پیدا کر دیا ہے اور علامتوں میں جہان معانی سمو کر انہوں نے شیشہ گری کے فن کو بڑی نزاکت سے برتا ہے جس کی توثیق ان اشعار سے ہوتی ہے۔

حنا اب درختوں پہ اگتی نہیں
مرے خون میں ہاتھ تر کیجیے
یہ ساری برف گرنے دو مجھی پر
تپش تم سے سوا ہے اور میں ہوں

مظہر امام معاشرے کی کربناکی، رشتوں کی ٹوٹ پھوٹ، بے تعلقی اور افراتفری کو اپنی غزلوں میں پیش کرتے ہیں۔ زہر پینا تو آج کے عہد میں ہر فرد کا مقدر بن گیا ہے مگر فنکار کے حصے میں یہ زہر کچھ زیادہ ہی آتا ہے۔ مظہر امام بھی زہر ایام پیتے ہیں اور شعور و فن کی مدد سے شعر کہتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے۔

دوستوں سے ملاقات کی شام ہے
یہ سزا کاٹ کر اپنے گھر جاؤں گا
ہم نے تو دریچوں پہ سجا رکھے ہیں پردے
باہر ہے قیامت کا جو منظر تو ہمیں کیا!

واردات قلبی اور معاملات عشق کو مظہر امام بڑی خوبصورتی سے اپنی غزلوں میں پیش کرتے ہیں۔ ان کے اندر جیسے عشق کا کوندا لپکتا ہے اور آداب عشق کو اپنی زندگی اور شاعری دونوں کے لیے اہم تصور کرتے ہیں۔ اپنے فن شعر کو بھی محبوب کی عشوہ طرازیوں اور اشارتوں کی کشید سمجھتے ہیں۔ محبوب کی جلوہ سامانیوں، اداؤں اور معاملات حسن و عشق کو مظہر امام اپنی شاعری میں ہنرمندی سے پیش کرتے ہیں۔

جب بھی چھایا ہے تری شوخ نگاہی کا فسوں
چشم نرگس کی متانت بھی گراں گزری ہے
چلو ہم بھی وفا سے باز آئے
محبت کوئی مجبوری نہیں ہے
دلوں کے رنگ نہ ملتے ہوں، جب بھی ہوتا ہے
یہ کار شوق کبھی بے سبب بھی ہوتا ہے
اس دوراہے پہ کھڑا سوچ رہا ہوں کب سے
تجھ سے بچھڑوں کہ زمانے سے جدا ہو جاؤں

مظہر امام کی شاعری صرف غزلوں تک محدود نہیں بلکہ انہوں نے تأثر اور صداقت سے لبریز نظمیں بھی کہی ہیں۔ مظہر امام نے موضوعات کی نوعیت دیکھ کر نظم کی ہیئت کا انتخاب کیا ہے۔ ان کی نظموں میں تلخیٔ حیات بھی ہے اور حسن و عشق کے معاملات بھی۔ رشتوں کا ٹوٹنا بکھرنا بھی ہے اور محبتوں کی دل پذیری بھی۔

مظہر امام کو شہرت تو شاعر کی حیثیت سے ملی مگر ان کی تنقیدی اور نثری تحریریں بھی کم گرانمایہ نہیں ہیں۔ ''آتی جاتی لہریں'' (۱۹۸۱)، ''جمیل مظہری، مونوگراف'' (۱۹۹۲ء)، ''اکثر یاد آتے ہیں'' (۱۹۹۳ء) اور ''ایک لہر آتی ہوئی'' (۱۹۹۷ء) کو دیکھ کر اور پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ مظہر امام کے اندر تنقیدی صلاحیت شاعری سے کم نہیں۔ ان کے علاوہ پچاس کے آس پاس مضامین ہیں جو مختلف رسائل و جرائد میں شائع ہو چکے ہیں۔ مگر کسی تنقیدی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ دوسرے کی کتابوں کے فلیپ اور پیش لفظ اور تبصروں کو دیکھیں تو ان کی نثری تحریروں کا ذخیرہ شاعری سے بڑھ جاتا ہے۔ ادھر ۲۰۰۱ء میں ان کی ایک اور کتاب ''نگارشات آرزو جلیلی'' شائع ہوئی ہے جس کی حیثیت ایک تحقیقی بازیافت کی ہے۔ اس میں انہوں نے آرزو جلیلی (۳۵ سال کی عمر میں انتقال ہو گیا) کی زندگی اور کارناموں پر مشتمل ۴۳ صفحات کا مقدمہ تحریر کیا ہے۔ واضح رہے کہ آرزو جلیلی قاضی

عبدالودود کے دست راست تھے اور بہت سا مواد اکٹھا کرنے اور پیچیدہ مسائل حل کرنے میں وہ قاضی صاحب کا تعاون کرتے تھے۔ اس کتاب کے بعد مظہر امام کے ایک محقق (نرے محقق نہیں) ہونے کا جواز بھی پیدا ہوجاتا ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو مظہر امام کی شخصیت کثیر الجہات ہے۔ مظہر امام کی تنقیدی اور نثری تصانیف کی طرف مزید توجہ دینے کی ضرورت ہے۔

مظہر امام کی تنقید غیر رسمی ہوتی ہے۔ ان کی ایسی تحریریں بڑی حد تک بے لاگ اور دوٹوک ہوتی ہیں۔ ''آتی جاتی لہریں'' ان کی ایسی ہی تنقیدی تحریروں کا مجموعہ ہے۔ انہوں نے مشاہیر ادب کے خاکے بھی لکھے ہیں جن میں جزئیات نگاری کا خاص خیال رکھا ہے۔ نثر لکھتے وقت وہ رواں، صاف ستھری اور شگفتہ زبان کا استعمال کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ اس طرح انہوں نے شاعری کے علاوہ نثر اور تنقید میں بھی صاف اور شستہ تحریریں پیش کی ہیں۔

مظہر امام جب سترہ سال کے تھے، اس وقت انہوں نے ایک نئی صنف شاعری شروع کی جسے آزاد غزل کا نام دیا گیا۔ یہ صنف شاعری آج بھی بحث کا موضوع بنی ہوئی ہے۔ کچھ لوگوں نے اسے قبول کرلیا ہے اور کچھ لوگوں میں کش مکش اور پس و پیش ہے۔ اس سے قطع نظر کہ مظہر امام اپنی ادبی زندگی میں کبھی کبھی معتوب بھی ہوئے، ان کے کلام کا ترجمہ انگریزی، روسی اور عربی زبان میں بھی ہوا۔ اس کے علاوہ ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی ان کے کلام کا جستہ جستہ ترجمہ ہوتا رہا۔ ایک شاعر کے لیے یہ ایک نیک فال ہے اور خوش آئند پیش رفت بھی۔

مظہر امام ۵ رمارچ ۱۹۳۰ء کو دربھنگہ (بہار) میں پیدا ہوئے۔ اپنے آبائی وطن سے ہی انہوں نے بی۔ اے کیا۔ بہار یونیورسٹی اور مگدھ یونیورسٹی سے اردو اور فارسی ادبیات میں اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ وہ ۱۹۵۱ء سے ۱۹۵۷ء تک صحافتی اور تدریسی خدمات انجام دینے کے بعد ۱۹۸۸ء تک ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے مختلف حیثیتوں سے وابستہ رہے۔

آج بھی وہ اپنی تحریروں میں تازہ دم نظر آتے ہیں۔ ان کے شعور کی پختگی انہیں آج بھی تخلیق کی ایک نامعلوم مگر روشن منزل کی طرف لیے جارہی ہے ؎

پاؤں سب کے توڑ ڈالے، قافلہ رہنے دیا
منزلیں ناپید کردیں راستہ رہنے دیا

(رسالہ جامعہ، ۱۹۹۴ء)

عنوان چشتی کا زاویۂ تنقید

عنوان چشتی کا نام اردو شعر و ادب میں محتاج تعارف نہیں۔ انہوں نے اس عالم آب و گل میں ہوش سنبھالنے کے بعد زندگی کی اب تک جتنی بہاریں دیکھی ہیں، کم و بیش اسی کے برابر ان کی ادبی و علمی، تصنیفی و تالیفی یادگاریں ہیں۔ آج بھی ضعیف العمری کے باوجود ہمہ وقت علمی اور تصنیفی کاموں میں مصروف رہتے ہیں۔

عنوان چشتی کے کارناموں میں شاعری کے علاوہ تحقیق و تنقید کے میدان میں کئی اہم آثار ہیں۔ کچھ لوگوں نے انہیں بنیادی طور پر عروض داں گردانا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ عروض کے نکتوں اور پیچیدگیوں کو وہ اچھی طرح سمجھتے اور سمجھاتے ہیں۔ مگر انہیں صرف عروض کے دائرے میں محصور نہیں کیا جاسکتا۔ انہوں نے شاعری کی ہے، خاکے لکھے ہیں، دوٹوک تبصرے اور بے لاگ تنقیدی و تحقیقی مضامین لکھے ہیں بلکہ میں انہیں بے لاگ اور سلجھی ہوئی تنقیدی وراثت میں اضافہ کرنے والے نقاد کی حیثیت سے تسلیم کرتا ہوں۔ ان کی تنقید کسی شخصیت یا کسی بڑے منصب سے مرعوب نہیں ہوتی۔ ان کے نظریے اور موقف میں استقامت پائی جاتی ہے۔ مثلاً پروفیسر محمد مجیب کے ڈرامے ''آزمائش'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے جہاں زبان کی سادگی، صفائی اور جذبے کے خلوص کے لیے تعریفی کلمات لکھتے ہیں اور ان کی فنی خوبیوں کی داد دیتے ہیں، وہیں تاریخی پس منظر کی قباحتوں کا ذکر کرتے ہوئے اسے ہدف تنقید بھی بناتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

''حال کے مسائل سے بیزار ہوکر ماضی کے اندھے غاروں میں معتکف ہونا یقیناً بری بات ہے۔ تاریخی ڈراما نگار کو اس بات کی قطعی اجازت نہیں دی جاسکتی کہ وہ زندہ لوگوں کو ماضی

کے پرانے قبرستانوں میں لے جائے اور بجائے عبرت کے وحشت میں مبتلا کرے۔''

(عکس و شخص، ۱۹۶۸ء ص: ۲۲)

عنوان چشتی کے اس نظریے سے اختلاف کی گنجائش موجود ہے۔ ماضی کے غاروں میں محض تاریکیاں ہی نہیں ہوتیں بلکہ لمعات نور بھی ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتو حالیؔ کا مسدس ''مدو جزر اسلام'' اور علامہ اقبال' کی شاعری میں بار بار ماضی کی طرف مراجعت بے مقصد و بے معنی ہو جائے گی۔ دوسری طرف یہ بھی کہ ''ماضی کو محض ایک ''تاریک غار'' تصور کر کے مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ اگر ایسا ہوتو ہمارا سارا کلاسکی ادبی سرمایہ ''تاریک غار'' کے زمرے میں آئے گا اور ظاہر ہے اس صورت حال میں نئی نسل منہ کے بل گر جائے گی کیوں کہ اس کے لیے توانائی وہیں سے آتی ہے۔ دراصل خوبی کی بات یہ ہے کہ عنوان چشتی اپنی تنقید پر مصلحت کوشی کا لبادہ نہیں چڑھاتے۔ تنقید ان کی نظر میں کیا ہے، اس کا اندازہ اس اقتباس سے کیجئے:

''تنقید ایک فن اور ایک فلسفہ ہے۔ یہ خبر کے ساتھ نظر اور مسرت کے ساتھ بصیرت عطا کرتی ہے۔ تنقید کا ایک سرا تحقیق سے اور دوسرا تخلیق سے جڑا ہوا ہے...... اس کے علاوہ تنقید کا مزاج بنیادی طور پر تجزیاتی ہے جو سونے پر سہاگہ کا کام کرتا ہے۔''

(معنویت کی تلاش، ۱۹۸۳ء ص: ۷)

عنوان چشتی کسی شعری فن پارے پر تنقید کرتے ہوئے اس کے لسانی، فنی اور عروضی خط و خال پر غور کرتے ہیں۔ پھر اس کی نفسیات اور زمانی و مکانی پس منظر کو زیر بحث لاتے ہیں۔ ان کے نزدیک تنقید ایک آزاد اور خود مکتفی فن ہے۔ عنوان چشتی کی تنقید سخت ہوتی ہے۔ وہ اس امر سے باخبر رہتے ہیں کہ دوران تنقید پیش کردہ اسباب و علل درست ہیں۔ ''حرف برہنہ'' میں انہوں نے دو نوعیت کے تبصرے لکھے ہیں۔ اس کتاب میں دس بڑے تبصرے ہیں جنہیں تنقیدی مضامین کے خانے میں رکھ سکتے ہیں۔ چودہ مختصر تبصرے ہیں۔ ان تنقیدی تبصروں میں انہوں نے نہ کسی کی بے جا تعریف کی ہے اور نہ کسی کو ہدف ملامت بنایا ہے بلکہ ہر جگہ پر خلوص جرأت مندی دیکھنے کو ملتی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے کہ تنقید تلوار کی دھار پر چلنے کا فن ہے۔ غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ عنوان چشتی اس تلوار کی دھار پر چلنے کا فن جانتے ہیں اور بڑے آرام سے گزر جاتے ہیں۔ اختر الایمان کے مجموعہ کلام سروساماں کے حوالے سے ان کا گراں قدر تبصرہ ۳۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ انہوں نے ''سروساماں'' کی نظموں کے محاسن و معائب پر کھل کر اظہار خیال کیا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین خان اس مضمون کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اختر الایمان کی شاعری کے بارے میں اس سے بہتر حرف برہنہ اور کہیں مشکل سے ملے گا۔''
(فلیپ، حرف برہنہ)

اس مضمون میں شکست ناروا اور حشو زوائد جیسے اسقام کی نشان دہی کی گئی ہے۔ شکست ناروا کے ذیل میں:

ہر ایک شاخ خزاں رسیدہ
کی پھیل کر رہ گئی ہیں بانہیں
سکوں کے دامن میں فکر امرو
زگر پڑی ہے نڈھال ہو کر
یہ غم کی لہریں جو ہر تمنا
سے کھیلتی ہیں نڈھال ہو کر
(ایک پرتو)

حشو وزواید کے ذیل میں:

میں نے دیکھا ہے سرِ شاخ پہ ہنگام بہار
(جنگ)

عنوان چشتی کے مطابق یہاں اس مصرع میں ''پہ'' زائد ہے اگر ''پہ'' رکھنا ہے تو ''سر'' بیکار ہے۔ حالاں کہ یہ چھوٹی لغزشیں ہیں مگر ایک بڑے شاعر کے یہاں یہ Blunder کے زمرے میں آسکتی ہیں۔ بشیر بدر کے شعری مجموعے ''آمد'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جذبات'' انسان کا بہت مقدس اور نجی سرمایہ ہے۔ بشرطیکہ وہ جذباتیت کے زہر سے عاری ہوں۔ منفی اور مریضانہ بھی نہ ہوں...... محض جذباتی اور رومانی شاعری کبھی بڑی شاعری نہیں ہوتی۔ بشیر بدر کی شاعری کا المیہ یہ ہے کہ وہ اعلا اخلاقی، روحانی، تہذیبی اور سماجی افکار و اقدار سے یکسر خالی ہے۔ ایسی شاعری میں چٹخارہ تو ہوتا ہے مگر فکر کا عنصر نہیں ہوتا۔ تھوڑی سی لذت تو دے سکتی ہے، مگر بصیرت نہیں۔''
(حرف برہنہ، ص: ۴۵)

یہ سچ ہے کہ سطحی شاعری چٹخارہ لے کر پڑھی جاتی ہے مگر اس کے اثرات دیرپا نہیں ہوتے۔ بلکہ اس طرح کے اشعار پڑھ کر مریضانہ فکر جنم لیتی ہے۔ اہل علم اور اہل ذوق کی محفلوں میں ایسی شاعری رسائی نہیں حاصل کر سکتی۔ بُری جذباتیت بری جدیدیت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اب ایسے اشعار کو آپ کیا کہیں گے؟

وہ نہیں ملی ہم کو ہک، بٹن، سرکتی جین
زپ کے دانت کھلتے ہی آنکھ سے گری چولی
(بشیر بدر)

بکری میں میں کرتی ہے
بکرا زور لگاتا ہے
(ساحل احمد)

رات کا انتظار کون کرے
آج کل دن میں کیا نہیں ہوتا
(بشیر بدر)

ایسے سوقیانہ مضامین سے جدیدیوں کی شاعری بھری پڑی ہے۔ جدیدیوں نے فیشن پرستی کے زعم میں بے سروپا شاعری بہت کی۔ اچھے ذہن بھی منحرف ہوئے۔ پروفیسر عنوان چشتی مصور سبزواری کی کتاب ''برگ آتش سوار'' کا جائزہ لیتے ہوئے بہت سے فنی اور لسانی عیوب کی نشان دہی کرتے ہیں۔ ایک مصرع:

''وہم و گماں کے دائی سرطان ڈنک اٹھائے'

''دائی'' کی ''ی'' ساقط ہے۔ اسی طرح عنوان چشتی نے ''پاؤں'' کا صحیح املا پانو بتایا ہے اور اس شعر میں ''پاؤں'' کا وزن اور املا غلط قرار دیا ہے:

تلوے تمام چاٹ گیا راستوں کا درد
پاؤں میں جانے کون سے صحرا کا ناپ تھا

جناب کمال احمد صدیقی نے ''کتاب نما'' نومبر ۸۶ میں اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا کہ پاؤں میں غنہ کے ساتھ بھی اور مدور ہو کر آواز جہاں ختم ہوتی ہے وہاں بھی غنہ ہے۔ پاؤں اور گاؤں کے فعل اور فعلن دونوں وزن درست ہیں۔ عنوان چشتی نے اپنی بات کی توثیق میں رشید حسن خان کے حوالے سے لکھا ہے کہ مؤلف نور نے جلد اول کے مقدمے میں بحث متروکات میں لکھا ہے کہ ''پاؤں'' بروزن فعلن متروک اور بروزن فع (فاع) مستعمل ہے:

یہ پینترے بھلے نہیں یہ چال چھوڑ دو
خلق خدا کو روندتے ہیں بانکپن کے پاؤں

یہاں ''پاؤں''، فعلن کی جگہ ''پانو'' یعنی فاع کے وزن پر آیا ہے۔ عنوان چشتی نے دو اشعار

پیش کیے ہیں ؎

جنوں پسند مجھے چھانو ہے ببولوں کی
عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی
(ناسخ)

بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھانو گھنی ہوتی ہے
ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے
(حفیظ جون پوری)

غالب نے تو پوری غزل پانو کی ردیف کے ساتھ لکھی ہے۔ ایک شعر ؎

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کے بعد مرگ
ہلتے ہیں خود بخود مرے، اندر کفن کے پانو

معلوم ہوا کہ ''پاؤں'' کا صحیح ''املا''، ''پانو'' ہی ہے اس لیے کہ غالب کی یہ غزل حروف تہجی کے لحاظ سے ''و'' کے خانے میں ہے۔

عنوان عشتی کے نزدیک تشریحی تنقید، تاثراتی تنقید، عمرانی تنقید وغیرہ سے زیادہ ہیئتی تنقید اہم ہے کیوں کہ اس کا سرا قدیم اردو تنقید سے ملتا ہے اور اس طرح کلاسکی تنقید کا راستہ ہموار ہوتا ہے۔ کلاسکی تنقید کے سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

''کلاسکی تنقید کا ایک منفرد اور ممتاز مقام ہے۔ یہ اپنی جگہ خود مکتفی اور مکمل تنقیدی نظام ہے جو فن پارے کے لسانی، فنی اور عروضی پہلو کو صحت اور حسن کی ضمانت عطا کرتی ہے۔''

(اردو میں کلاسکی تنقید۔ مقدمہ)

عنوان چشتی کے سامنے فن پاروں کے لسانی، فنی اور عروضی رموز و نکات روشن ہیں۔ ان کا ذہن صاف ہے، اس لیے ان کا زاویۂ نقد بھی صاف ہے۔ ان کی تنقید میں محض تاثر اور لفاظی نہیں بلکہ ان کے پاس اپنی تجزیاتی فکر ہے جس کی مدد سے وہ فن پاروں کے حسن و قبح کی چھان پھٹک کرتے ہیں۔ بعض دوسرے نقادوں کی طرح محض پیچیدہ خیالات اور مبہم عبارت آرائی سے قارئین کو الجھاتے نہیں۔ معنویت کی تلاش ہو یا اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ہو یا تحقیق سے تنقید تک، عروضی و فنی مسائل ہو یا حرف برہنہ، تنقیدی پیرائے ہو یا اردو میں کلاسکی تنقید — ان تمام تصانیف میں ایک طرح کی Clarity ملتی ہے۔ یہ وصف عملی تنقید کے ساتھ ساتھ صاف ذہن اور تنقید کے روشن پس منظر کے سبب پیدا ہوتا ہے۔ عنوان چشتی کا تنقیدی

ذہن وشعور چوکنا اور بیدار ہے۔ ادبی فن پاروں کے داخلی اور خارجی پہلوؤں پر وہ گہری نظر رکھتے ہیں۔ ان کا تنقیدی عمل مغربی نقادوں اور مفکروں کے غیر ضروری بیانات سے گراں بار نہیں ہوتا۔ ان کا فطری ذوق اور وجدان تنقید کے رموز و نکات سے ہم آہنگ ہے۔ اُن کی تنقید کا سرا آج کی تنقید سے جڑ گیا ہے۔ ان کا تجزیاتی اور عملی تنقید کا نظریہ عمل موزوں ہے۔ اس نظریۂ عمل کے ذیل میں پروفیسر احتشام حسین کا یہ قول پیش نظر رکھا جاسکتا ہے:

''عملی تنقید نظریات تنقید کا استعمال ہے۔ شعر وادب کے نمونوں کو جانچنے کے لیے۔ یہ نظریہ شعر و ادب کے جانچنے اور پرکھنے ہی کے دوران پیدا ہوئے ہیں اور کہیں سے بن کر نہیں آئے ہیں۔ اس لئے تخلیق اور تنقید میں بہت زیادہ فرق مناسب نہیں ہے۔''

(تنقید اور عملی تنقید)

عنوان عشتی کی عملی تنقید میں ایک اضافی پہلو بھی ہے۔ وہ اصلاح سخن کو بھی عملی تنقید کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ اس کے ذیل میں ان کی دو کتابیں...... ''ابر احسنی اور اصلاح سخن'' اور ''اصلاح نامہ'' پیش کی جاسکتی ہیں۔ ''ابر احسنی اور اصلاح سخن'' میں آبر کے نظریۂ فن اور نظریۂ اصلاح سے بحث کی گئی ہے۔ اصلاح عمل سے الفاظ وتراکیب کا برمحل استعمال اور فن شاعری کے معائب و محاسن کا درک حاصل ہوتا ہے۔ ابر احسنی کے بقول:

''مصلح شعر زبان کے نکات اور فن کے رموز کا معلم ہے۔'' (اصلاح الاصلاح، ص:۱۱)

غالب جو ایک نابغہ روزگار اور ثقہ شاعر تھے، ان کا نظریہ بھی کچھ ایسا ہی تھا۔ اپنے اس نظریہ اصلاح کا اظہار انہوں نے اپنے خطوط میں جابہ جا کیا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''کلام کا حسن و قبح میری نظر میں رہتا ہے اور کلام میں اغلاط و اسقام کو دیکھتا ہوں تو رفع کر دیتا ہوں۔'' (اردوئے معلیٰ)

پروفیسر عنوان چشتی جب کسی ادبی فن پارے اور بالخصوص شعری فن پارے کا جائزہ لیتے ہیں تو اسی طرح کے نظریہ کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''مصلح شعر ومحاسن شعر کا جائزہ لیتا ہے۔ محاسن کو باقی رکھ کر مزید محاسن پیدا کرنے کے لیے عیوب واسقام پر نشتر زنی کرتا ہے اور انہیں فاسد مادّے کی طرح نکال باہر کرتا ہے۔''

اور اسی لیے جب وہ ''حرف برہنہ'' میں اختر الایمان، بشیر بدر، مصور سبزواری، قیصر شمیم، فضا ابن فیضی، کرامت علی کرامت، من موہن تلخ، مظفر حنفی، ساجدہ زیدی اور راہی شہابی جیسے شعرا پر قلم اٹھاتے ہیں تو جس طرح گلزار کا مالی قینچی لیے غیر ضروری شاخوں اور پتیوں کو کاٹتا اور کترتا جاتا ہے

اسی طرح یہ بھی ان مذکورہ بالا شعرا کرام کی شاعری کے معائب و محاسن کو دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کی طرح الگ کرتے چلے جاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے لیے قارئین کو نقاد کے اس عمل سے تکلیف پہنچتی ہے مگر غور کرنے پر جلد ہی مطلع صاف ہو جاتا ہے اور پھر قارئین بھی نقاد کے ہم آواز ہو جاتے ہیں۔

گرچہ عنوان چشتی خیال اور فکر کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں مگر شاعری کو وہ ایک لسانی اظہار تصور کرتے ہیں۔ یوں سمجھئے کہ وہ معانی کے محاسن پر ہیئت کے محاسن کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہیے کہ وہ محض لفظوں اور ترکیبوں کے حسن کو فوقیت دیتے وقت معانی اور مواد کو پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک طرح کی میانہ روی ہے۔ اس سے ہرگز یہ تصور نہیں ابھرتا کہ وہ ایک ہی سانس میں ''ہاں'' اور ''نہیں'' کہہ دیتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے بلکہ ایک طرح کی قطعیت اور بیباکی ہے جس میں انتہا پسندی کی جگہ سبک خرامی ہے۔

عنوان چشتی شعری تجربہ کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

''شعری تجربہ کے دو پہلو ہیں۔ ایک اس کا تجریدی، داخلی یا جمالیاتی، دوسرا اس کا غیر تجریدی، خارجی اور لسانیاتی۔ اچھی شاعری انہی دو پہلوؤں کے ایک دوسرے میں تحلیل ہونے سے وجود پذیر ہوتی ہے۔ زبان شعری تجربے کے اولین لمحہ سے نہ صرف وابستہ ہوتی ہے بلکہ اس کے بطن سے نمودار ہوتی ہے۔ اس لیے شعری زبان، تکنیک، اسلوب اور ہیئت کو محض خارجی قرار دینا صحیح نہیں۔'' (اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے)

ہاں، مگر صرف لفظی شعبدہ بازی، شاعری نہیں ہوتی۔ کلیم الدین احمد الفاظ اور شاعری کے ربط کو یوں ظاہر کرتے ہیں:

''الفاظ اور شاعری میں ایک ناگزیر ربط ہے۔ شاعری کی منزلیں طے کرنے کے لیے الفاظ کی رہبری کی ضرورت ہے۔ لیکن رہنما کو منزل مقصود سمجھ لینا کم عقلی کی دلیل ہے۔''

آگے لکھتے ہیں:

''معانی کی جستجو میں الفاظ سے بے اعتنائی کرنا منصب شاعری کے خلاف ہے۔''

(سخن ہائے گفتنی، ۱۹۴۷ء ص:۳۹)

عنوان چشتی بھی زبان اور الفاظ کے ساتھ معنوی ربط کو روا رکھتے ہیں۔ ہیئت کی اہمیت اور غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ فنون لطیفہ کی دوسری شاخوں کو بھی زیر بحث لاتے ہیں۔ ساتھ ہی صحائف، منطق اور فلسفے، میکانکی اور عضوی ہیئت، لسانی عمل، صوتی قوافی، معرا کا تصور، ہندی اصناف و اسالیب، پنگل، ہندی چھند، سانیٹ، آزاد نظم اور جاپانی ہیکوں کا بالتفصیل جائزہ بھی

لیتے ہیں۔ اپنے اس جائزے کے دوران وہ عملی تنقید سے کام لیتے ہیں جس سے فن پارے کی پیچیدہ گرہیں کھلتی جاتی ہیں۔ وہ محض الفاظ کی بازی گری پر نظر نہیں رکھتے بلکہ فن پارے کے لغوی معانی، استعاراتی معانی، علامتی مفاہیم، رموزی معانی، گویا ایک معنیاتی کائنات وضع کرتے ہیں۔ آل احمد سرور بھی ہیئتی تنقید کے سلسلے میں کچھ یہی رویہ اور نظریہ رکھتے ہیں۔ ان کی نظر میں صرف موضوع کا اچھا ہونا کسی فن پارے کے خوبصورت ہونے کا ضامن نہیں ہوتا بلکہ ہیئت کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے جس طرح معنی کو لفظ سے الگ کوئی حیثیت نہیں دی جاسکتی اسی طرح موضوع اور ہیئت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ شمس الرحمان فاروقی بھی یہی نظریہ سامنے رکھتے ہیں:

> ''شعر کی زبان یا الفاظ اس کی ہیئت کا سب سے جاندار حصہ ہوتے ہیں۔ کیوں کہ الفاظ کا ردعمل سننے والے کے جذبات، احساسات اور تخیل پر ہوتا ہے جب کہ دوسرے عناصر کا فوری اثر صرف قوت سامعہ پر۔ شعر کا آہنگ زبان سے کم دیرپا اثر رکھتا ہے۔
>
> (لفظ و معنی ۱۹۶۸، ص:۴۵)

عنوان چشتی کی تنقید شاعری کی تفہیم کے لیے اہم اور معاون ہے۔ گرچہ انہوں نے دوسری اصناف ادب کی تنقید بھی لکھی ہے، مگر نہ کے برابر۔ اُن کا سروکار شعری ادب سے زیادہ رہا ہے۔ انہوں نے شاعری کرتے وقت تنقیدی عوامل کو سامنے رکھا ہے اور تنقید شعر کے وقت شاعری کی لطافتوں اور رموز کو پیش نظر رکھا ہے۔ ان کی خوبی ہے کہ تنقید کرتے ہیں تو فن پارے کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔ میرے خیال میں تنقید کا جو منصب ہے، عنوان چشتی اس کے فرائض انجام دینے میں کامیاب ہیں۔ عروض دانی نے انہیں شعری فن پاروں کا منفرد نقاد اور نباض بنا دیا ہے۔ ان کی تنقید اردو شاعری کے لیے مشعل راہ کا کام کرتی رہے گی۔

(تناظر، حیدرآباد جولائی ۹۸، فروغ ادب، اڑیسہ، جون ۲۰۰۰ء)

میراث ہنر

(تبصرہ)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کی تصنیفات میں شعریات اقبال، نقد شعر، سید عابد حسین (مونوگراف) قابل ذکر ہیں۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کے تنقیدی مضامین اردو کے مؤقر رسائل و جرائد میں شائع ہوتے رہتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ سمینار کے لیے مقالے لکھتے رہے ہیں۔ ''میراث ہنر'' انھی مضامین کا مجموعہ ہے جو حال ہی میں منصۂ شہود پر آیا ہے۔ ۲۹۱ صفحات پر مشتمل اس کتاب میں مصنف کے ''پیش گفتار'' اور جناب محمود ہاشمی کے ''تعارف'' کے علاوہ بیس مضامین ہیں۔

ہاشمی صاحب کی تنقید میں ساختیات یا پس ساختیات، جدیدیت یا مابعد جدیدیت کے عناصر نہیں ہیں۔ انہوں نے روایتی بیانیہ ادبی تنقید سے سروکار رکھا ہے اور اسی کو فروغ بخشا ہے جس کا اعتراف انہوں نے اس کتاب میں کیا بھی ہے۔ اس بات سے بہت کم لوگ اختلاف کریں گے کہ نئی تنقید میں جس قدر ژولیدہ خیالی اور بقراطی ہے، روایتی تنقید اس سے پاک ہے۔ ہاشمی صاحب کی تحریروں میں آپ محسوس کریں گے کہ ان کی شعری یا نثری تفہیم غیر مبہم ہے۔ انہوں نے خواہ مخواہ مغربی مفکروں کے مقولہ جات کو بطور بیساکھی کے استعمال نہیں کیا ہے۔ جس طرح دوسرے نقادوں نے مشرقی ادب کو مغربی عینک سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے، ٹھیک اس کے برخلاف ہاشمی صاحب نے مشرقی عینک سے مغربی علوم و افکار کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس کتاب کا پہلا مضمون ''تخلیق فکر حدود و امکانات'' ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''زندگی کی کثافتوں، اس کی لغویتوں، تضادات اور بوالعجبیوں پر جو آنکھ سب سے پہلے نم ہوتی ہے وہ شاعر کی آنکھ ہوتی ہے۔'' (ص:۱۱)

دراصل وہ شعری آثار کو ایک منفرد کائنات صغیر تصور کرتے ہیں اور اس کی شناخت کے لیے کسی خاص کلیہ اور ٹھپّے کو لازمی نہیں مانتے۔ وہ تو شاعر کو زندگی کے لیے سربراہ اور نقیب جانتے ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ وہ معاشرے اور شاعر کے رشتے کو ضروری تصور کرتے ہیں۔ اس لیے وہ آج کی شاعری پر تیکھا طنز کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس عہد کا شاعر معاشرہ کے مفسدین، شاعرانہ ثقافت کے بدترین دشمنوں کی شہ زوری، سازش اور شر پسندی سے نبرد آزما ہونے کے بجائے اُن کے آگے سپر انداز ہوگیا ہے۔ اس کی شاعری اکثر اس کی اپنی ذات کے ناسوروں کا بہتا ہوا گندہ خون اور اس کی سیاہ روح کا آسیب بن کر زندگی کو ایک نئے مسئلے سے دوچار کرتی ہے۔ (ص:۱۵)

یہاں یہ واضح کر دیا جائے کہ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کی تنقید کا ہدف وہ عہد ہے جب اس نوع کی شاعری سے سماج اور شعری اقدار کی دنیا میں تعفن پیدا ہو رہا تھا:

بتّی جلا کے دیکھ لو سب کچھ یہیں پہ ہے
بنیان میرے نیچے ہے شلوار اس طرف
ذرا ٹھیر ابا ادھر آگئے
اری سالی جلدی سے جمپر گرا
وہ نہیں ملی ہم کو ہک بٹن سرکتی جین
زپ کے دانت کھلتے ہی آنکھ سے گری چولی

اس طرح کی اور بھی مریضانہ ذہنیت کی مثالیں ملتی ہیں۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی ان سے سروکار نہیں رکھتے۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ جس کے اندر بھی تہذیبی وسماجی اقدار کی پاسداری ہوگی وہ اپنے دامن کو ایسی غلاظتوں سے بچانے کی کوشش کرے گا۔ ہاشمی صاحب کے پیش نظر مشرقی علوم وفنون کے نمونے موجود ہیں۔ اس کتاب میں انہوں نے خسروؔ کے تصوف اور ان کی شاعری پر شرح وبسط کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ دور کی کوڑی لانے کے بجائے انہوں نے سیر الاولیاء، اخبار الاخیار، فوائد الفواد، سفینۃ الاولیاء وغیرہ کے حوالے سے خسروؔ کے احوال وکوائف پر استدلالانہ بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''امیر خسروؔ کی شخصیت اور کارنامے اس بات کے شاہد ہیں کہ ان کے ہاں دینداری کے حقیقی اور بنیادی تصورات ملتے ہیں۔ کسی نوع کی نزاع اور کش مکش کا سراغ نہیں ملتا۔ وہ ایک مرد خود آگاہ اور مرد کامل تھے۔'' (ص:۲۵)

غالب کا ایک مشہور شعر ہے؂

ہوں گرمئ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

اس شعر کی تشریح ماہر غالبیات نے اپنے اپنے طور پر کی ہے۔ ظاہر ہے ایک ہی شعر کے مختلف زاویے ہو سکتے ہیں۔ ہاشمی صاحب نے بھی اس شعر کا تجزیاتی مطالعہ کئی مثالوں کی روشنی میں کیا ہے۔ اس مضمون کے علاوہ ہاشمی صاحب کا غالب کے حوالے سے ایک اور اہم مضمون ''خطوط غالب کا بشری کردار'' ہے۔ اس میں غالب کے خطوں سے اقتباسات اخذ کئے گئے ہیں اور ان کی روشنی میں بشر کی نفسیات اور بشریت کے تقاضوں کو واضح کیا گیا ہے۔ اس کے مطالعے سے بشر (غالب) سے ہمدردی بھی پیدا ہوتی ہے اور کبھی کبھی حیرت بھی ہوتی ہے کہ غالبؔ جیسا خود دار شاعر اور تملقانہ قصیدے اور مراسلے! این چہ بوالعجبی ست؟ شاید ایسی ہی بوالعجبیوں کو دیکھتے ہوئے جناب مظہر امام نے اپنے مضمون ''غالب بے رنگ'' میں لکھا ہے:

> ''غالبؔ کے بارے میں جب میں سوچتا ہوں تو مجھے سرکس کے اس مسخرے کا خیال آتا ہے جو اپنا سوانگ بدل بدل کر اور عجیب و غریب حرکتیں کر کے دوسروں کو ہنسانے یا دوسروں کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے کی کوشش کرتا ہے۔'' (ایک لہر آتی ہوئی، ۱۹۹۷ء ص:۲۲)

ہاشمی صاحب یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ غالب کا بشری کردار اگرچہ خود ہر نوع کی عینیت (Idealism) سے گریز پائی کی مثال ہے لیکن وہ اپنی عملی صورت میں آج ہمارے لیے سب سے بڑا آدرش ہے۔ (ص:۴۳)

اگر حقیقت حال پر غور کریں تو بات سمجھ میں آتی ہے کہ یہ معاملہ صرف بیچارے غالب کے ساتھ نہیں تھا بلکہ مفلسی اور غربت تو بڑے بڑے خودداروں کو جھکنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

میر جیسا قادرالکلام اور خوددار شاعر یہ کہتا ہے؂

جانا نہ تھا جہاں مجھے سو بار واں گیا
ضعف قویٰ سے دست بہ دیوار واں گیا

رشید احمد صدیقی اردو کے بڑے نثار اور انشائیہ نگار تھے۔ ہاشمی صاحب نے رشید صاحب کی نثری خوبیوں کو جزئیات نگاری کے ساتھ جا بہ جا مثالوں کی مدد سے اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے اور نثر کی تنقید کے لوازمات کا التزام بھی رکھا ہے۔ اس طرح ''امراؤ جان ادا-ایک مطالعہ'' اور ''پریم چند کی کہانی میں عورت کا کردار'' بھی اپنی اپنی جگہ اچھے مضامین ہیں۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کی یہ

خصوصیت ہے کہ تنقید لکھتے وقت ضروری اور غیر ضروری الفاظ کے استعمال اور محل استعمال کا ہمیشہ لحاظ رکھتے ہیں۔ لفظوں کے دروبست کا ہنر انہیں آتا ہے۔ وہ منطقی اور استدلالی نقطۂ نظر سے کام لیتے ہیں۔ شبلی کی نثر کی خصوصیت بتاتے ہوئے انہوں نے المامون، شعر العجم اور سیرت النبی سے اقتباسات پیش کئے ہیں اور اس ضمن میں شبلی کے ساحرانہ اسلوب اور جمالیاتی و وجدانی ذہنی رویے پر اظہار خیال کیا ہے۔ ہاشمی صاحب کی نثر میں ایک طرح کی چاشنی اور دل ربائیت ہے۔ علامہ شبلی کی ''سیرت النبی'' سے ماخوذ اقتباس پر ہاشمی صاحب اپنی رائے یوں قائم کرتے ہیں:

> ''شبلی کے ہاں اس نوع کی آرائش عام طور پر نہیں ملتی لیکن چوں کہ انہیں بعثت رسول کی بابرکت ساعتوں کا پس منظر بیان کرنا تھا، اس لیے جو اسلوب میر انیسؔ بالعموم رزم و بزم کی منظر کشی کے لیے اپنے مراثی میں اختیار کرتے ہیں، شبلی نے اس کی مثال نثر میں پیش کی ہے۔ یہاں ملاحظہ کریں کہ تمثیل کی بجائے محرکات کی گرم بازاری ہے، ماحول کے پورے نقشے پر نظر ڈالیے تو مصوری کا گمان ہوتا ہے۔'' (ص:۵۱)

ہاشمی صاحب کی تنقید میں پیچیدگی اور پریشاں خیالی کا گزر نہیں۔ وہ اپنی تفہیم کی اساس ادق اور مغربی نظریوں پر نہیں رکھتے بلکہ ہمیشہ اپنی مشرقی میراث اور اپنے مشرقی علوم کی روشنی میں ادب پارے کا جائزہ پیش کرتے ہیں۔ جب کہ آج کا تنقید نگار مغربی مفکرین کے بغیر اپنی بات آگے بڑھانا کسر شان سمجھتا ہے۔ آج کل یہ Concept بن گیا ہے کہ خواہ فنون لطیفہ کی کوئی شاخ ہو، ہر ایک کے ڈانڈے مغربی ادب یا ادبی نظریوں سے ضرور ملنا چاہیے۔ نہ معلوم یہ بیساکھیاں اردو ادب میں خصوصاً تنقیدی جہات کی توسیع و توثیق میں کہاں تک معاون ہوں گی۔ یہ ایک خوش آئند اور قابل اعتنا عمل ہے کہ ہاشمی صاحب اپنی بات اپنی طرح کہتے ہیں۔ اپنی بات کو مغربی منہ سے ادا نہیں کرتے۔ ان کے یہاں تہذیب حیات اور تہذیب ادب کے مابین ایک ہم آہنگی ملتی ہے۔ اس ہم آہنگی سے تفہیم ادب کا جو منظر نامہ تیار ہوتا ہے وہ بہ سر و چشم قبول کیا جاتا ہے۔ تہذیب حیات اور تہذیب ادب میں ہم آہنگی کے لیے معاشرتی شعور اور جمالیاتی حس کا ہونا ایک حد تک لازمی عوامل کے بطور تسلیم کیا جاتا ہے۔ پروفیسر ہاشمی اپنے ایک مضمون ''نفسیاتی تنقید ایک مطالعہ'' کے آخری پیراگراف میں لکھتے ہیں:

> ''اس لیے فن پارہ کے مطالعہ کے لیے ایسے معاشرتی علوم سے استفادہ ضروری ہو جاتا ہے اور جس میں معاشرہ کا علمی بصیرت کے ساتھ مطالعہ کرتے ہیں۔'' (ص:۱۰۵)

کبھی کبھی یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ اپنی دوٹوک رائے دینے سے احتراز کرتے ہیں۔ حالانکہ

بے لاگ مادۂ نقد ان کے اندر موجود ہے۔ مگر شاید وہ فنکار کو ناراض کرنا نہیں چاہتے۔ اس کتاب میں اختر بستوی، سعید اختر خلش اور قیصر زیدی پر انہوں نے جو مضامین لکھے ہیں ان میں ان کی فنی خامیوں پر سخت گیری سے کام نہیں لیا گیا ہے۔

وہ شعری تمثال، لسانی و جمالیاتی شعور کو تفہیم شعر کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ کہیں کہیں وہ تنقیدی چابک کا استعمال کر جاتے ہیں۔ سعید اختر خلش کے ضمن میں لکھتے ہیں:

''البتہ ان کی جستجو کا یہ سفر ہمیشہ کامیابی پر ہی ختم ہو، کچھ ضروری تو نہیں۔ وہ اپنے مشرب کی معصومیت کے پیش نظر اکثر گم کردۂ راہ بھی ہو جاتے ہیں، راہ کے پرفریب جلوؤں کے اسیر ہو کر منزل سے پرے ہی پڑاؤ ڈال دیتے ہیں۔'' (ص:۱۷۸)

مگر یہ نختی تا دیر برقرار نہیں رہتی اور جلد ہی وہ اپنا تنقیدی چابک سمیٹ لیتے ہیں اور یوں گویا ہوتے ہیں:

''...... سے قطع نظر خلش کی شعری کائنات میں ایسے سیکڑوں اشعار موجود ہیں جو اپنے دیگر فنی وتخلیقی امتیازات کے پیش نظر گہری توجہ کے مستحق ہیں۔'' (ص:۱۸۰)

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی نے پاکستانی شاعر افتخار عارف کی غزل گوئی کا محاسبہ بھی پیش کیا ہے۔ ہاشمی صاحب نے بجا طور پر لکھا ہے کہ افتخار عارف کی شاعری میں زمانے اور زندگی کی الم ناکی کا عکس ملتا ہے۔ ہجرت اور بے گھری کے مسائل کا ذکر اس عہد کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی ملتا ہے۔ جناب افتخار عارف نے بھی اس ضمن میں اشعار کہے ہیں۔ ہجرت، بے گھری اور عدم تحفظ سے متعلق دو اشعار ملاحظہ کیجیے؎

شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگ زمانہ ہیں، ہم کیا، ہماری ہجرت کیا

مرے خدا مجھے اتنا تو معتبر کر دے
میں جس مکان میں رہتا ہوں اس کو گھر کر دے

پہلے شعر کے ضمن میں ہاشمی صاحب یہ لکھتے ہیں:

''ہجرت کی فضیلت یقیناً ان لوگوں کا مقدر نہیں جو محض شکم پروری کی جستجو میں در بہ در مارے پھرتے ہیں۔ اس تناظر میں سگ زمانہ سے موجودہ دور میں ہجرت والوں کی حقیقت مزید واضح ہو جاتی ہے۔'' (ص:۱۴۶)

حالانکہ ایک طرح سے دیکھا جائے تو ہاشمی صاحب نے جس ہجرت کا ذکر کیا ہے وہ افتخار

عارف کا مقصود بھی نہیں ہے اور اگر یہ مان بھی لیں تو یہ تلمیحاتی جست ہماری اصل غایت (عصر حاضر کے تناظر میں) کو ماند کردے گی۔ اس شعر میں ہجرت کا کرب کم ہے، بلکہ بوکھلاہٹ کا احساس ہوتا ہے۔ ''سگ زمانہ'' سے ایک قباحت اور سامنے آتی ہے، وہ یہ کہ انسانی عظمت کی روح پر چوٹ آتی ہے۔ اسی انسانی عظمت کا علم بلند کرنے میں علامہ اقبال نے اپنے فکر وفن کا استعمال کیا۔ کہاں ''شاہین'' اور کہاں یہ ''سگ زمانہ'' پھر یہ کہ ہجرت تو حرکت وعمل کو ظاہر کرتی ہے۔ جب تک ہجرت نہ ہو، سفر نہ ہو، آدمی کامران و سرفراز نہیں ہوسکتا۔ عربی میں ایک مشہور مقولہ ہے **"السفر وسلیة الظفر"** اور اگر ہجرت سے غم اور درد کی فضا بندی مقصود ہو تو بات بنتی نظر آتی ہے جو افتخار عارف کے یہاں نہیں ہے۔ نفسیات انسانی کی پیچ و تاب کا نقشہ شہپر رسول کے اس شعر میں دیکھا جاسکتا ہے جو ہجرت کا مضمون پیش کرتا ہے ؎

مجھے بھی لمحۂ ہجرت نے کردیا تقسیم
نگاہ گھر کی طرف ہے قدم سفر کی طرف
(شہپر رسول)

ہاشمی صاحب نے ''کنفیشن'' کے حوالے سے صلاح الدین پرویز کی شاعری کا بالاستیعاب مطالعہ اور جائزہ پیش کیا ہے۔ ضمنی طور پر انہوں نے فاروقی صاحب کے تنقیدی نظریے/ چوکھٹے پر بھی اظہار خیال کیا ہے:

''فاروقی صاحب نے اپنے اطراف سخت گیری کا حصار کھینچ کر خود اپنے آپ کو ایک غیر ضروری آزمائش میں مبتلا کر رکھا ہے، البتہ اتنی بات واضح ہے کہ انہوں نے ادبی تخلیق کی پرکھ کے لیے جو اصول وضع کر رکھے ہیں پرویز اس چوکھٹے میں فٹ نہیں ہوتا، وہ اپنے اوسط قد سے بھی اونچا نکل جاتا ہے۔ (ص:۱۳۲)

یہاں فاروقی صاحب کی سخت گیری اور ادبی نظریوں پر بات کرنے کا محل نہیں ہے مگر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ پرویز کی ذہانت اور فطانت نے کہیں کہیں انہیں گمراہ بھی کیا ہے۔ ادب، اور وہ بھی شعری ادب میں جب پوشیدگی (Concealment) کا دھیان نہیں رکھا جائے تو پھر ادب پارے کا حسن غارت ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہوتا۔

ضرورت ہے کہ پرویز کی شاعری کا محبت اور سختی سے جائزہ لیا جائے تا کہ اس کا مثبت فائدہ پرویز کو بھی ہو اور بے لاگ تنقید کی روایت بھی فروغ پائے۔

پروفیسر ہاشمی نے ڈاکٹر ابن فرید سے ایک گفتگو کی تھی جو اس کتاب میں شامل ہے۔ اس گفتگو

کی کئی جہتیں ہیں۔ شاعری اور فکشن کی ہیئتی اور موضوعاتی نوعیت پر بات کی گئی ہے۔ ادب کے بین العلومی مطالعہ کرٹ لیون (Kurt Lewin) کے نظریہ ''حلقۂ عمل'' (Field Theory) اور تحلیل نفسی (Psychoanalysis) کے حوالے سے کئی اہم گوشے روشن ہوئے ہیں۔ گسٹالٹ تھیوری (Gestalt theory)، نظریہ حیطہ حوالہ (Frame of Reference) اور علامت کے تصور زمانی اور مکانی پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ گفتگو اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں بہ یک وقت کئی نظریوں سے واقفیت ہو جاتی ہے۔ پتہ چلتا ہے کہ ڈاکٹر ابن فرید نے مشرقی و مغربی علوم نیز فلسفہ و سیاسیات سے بھی اپنے ادبی افکار کی توسیع و تہذیب میں مدد لی ہے۔

''میراث ہنر'' کے مطالعے سے قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی کی تنقیدی نثر اور ان کے گوناگوں مذاق شعر و ادب سے واقفیت ہوتی ہے۔ ان کی نثر میں خشکی نہیں بلکہ مٹھاس اور جاذبیت ہے اور ایسا اس لیے ہے کہ ان کا تنقیدی رویہ جمالیاتی حس اور سماجی شعور سے تعلق رکھتا ہے۔

شہپر رسول کی شعری کائنات

دیدہ و ذہن مناظر میں الجھنا چاہیں
اور طے کرنا ہے شہپر ابھی رستا سارا

اپنی بات میں نے شہپر رسول کے تازہ کلام سے شروع کی ہے جو ۱۹۹۶ء کے اواخر میں معرض وجود میں آیا ہے۔ ایسا کر کے کوئی نئی روایت قائم کرنے کی مجھے قطعی خوش فہمی نہیں۔ دراصل اس شعر پر نظر پڑتے ہی پردۂ ذہن پر ایک امیجری بنتی ہے۔ شاعر اپنی زندگی کے راستے پر گامزن ہے اور اس کے چپ و راست میں مختلف النوع رنگارنگ مناظر ہیں۔ انسانی فطرت ہے کہ مناظر کی طرف آنکھ اٹھے گی اور ذہن و ادراک کے پردے پر ان منظروں کی تصویریں بنیں گی۔ ہوسکتا ہے کہ آدمی انہی منظروں میں گم ہو جائے اور منزل کی طرف جانے والا راستہ طے نہ ہو۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شاعر کسی خدشے سے خود کو آگاہ کرنا چاہتا ہے؟ یا پھر دیدہ و ذہن کے تضاد کو ختم کرنے کی Strategy بنا رہا ہے؟ مناظر قدرت سے محظوظ ہونا اور اپنی جمالیاتی حس کو خوراک فراہم کرنا یہ ایک مثبت پہلو ہے۔ شہپر رسول یہاں تک تو گوارا کرتے ہیں مگر ان مناظر میں الجھ کر رہ جانے کو منزل سے دوری کے مترادف تسلیم کرتے ہیں۔ اسی لیے انہیں محسوس ہوتا ہے کہ اگر ایسا ہوا تو زندگی کی طرف جانے والا راستہ طے نہیں ہوسکے گا۔ یوں تو لگتا ہے کہ اس مضمون میں کوئی غیر معمولی پن نہیں ہے۔ ہوسکتا ہے ایسا ہی ہو مگر دیدہ ذہن اور مناظر کے باہم الجھنے اور زندگی کا راستہ ادھورا رہ جانے کی بات سے جو زاویہ بنتا ہے وہ ضرور غیر معمولی ہے اور یہ کام وہی کر سکتا ہے جس کے دیدہ و ذہن میں اتنی وسعت ہو کہ تمام مناظر کو اپنے اندر جذب کر لے۔ شہپر رسول کی شاعری کی مختلف جہتیں ہیں۔ چند موضوعات کے حوالے سے یہاں ان کی شاعری کا جائزہ پیش کیا جا رہا ہے۔ یہ

حوالے ان کی شاعری کی پرتوں کو کھولنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔

بے گھری اور ہجرت:

جس عہد میں شہپر رسول جی رہے ہیں اس کا سب سے بڑا المیہ ہے بے گھری اور ہجرت۔ اس کے ضمن میں بے سمتی اور بے منزلی کا ذکر بھی آجاتا ہے۔ شاعر نے اپنے لطیف احساسات کو ان خوبصورت لفظی پیکروں میں پیش کیا ہے ؂

عجب مقام پہ لے آئی بے گھری مجھ کو
طویل دشت ہے سورج کے سائبان میں ہوں
نہ کوئی سمت نہ منزل نہ راستوں کے نشاں
سفر عجیب ہے میرا کہ میں اڑان میں ہوں

اوّل الذکر شعر کی امیجری قابل غور ہے۔ شاعر ایک وسیع و عریض دشت میں مارا مارا پھر رہا ہے۔ اسے شجر سایہ دار میسر نہیں۔ لہٰذا ہار مان کر وہ سورج ہی کو سائبان تصور کر لیتا ہے۔ حالاں کہ یہ ہار ماننے والی بات نہیں بلکہ ایک مثبت پہلو کی طرف اشارہ ہے۔ یہ پہلو بھی سامنے رکھیں کہ مسافر (شاعر) Optimistic Approach کا حامل ہے اور اسی لیے اس طویل سفر میں سورج بھی اس کے لیے سائبان کے برابر ہے۔ اسی مضمون کو حفیظ جونپوری نے یوں پیش کیا ہے ؂

ہائے کیا چیز غریب الوطنی ہوتی ہے
بیٹھ جاتا ہوں جہاں چھانو گھنی ہوتی ہے

دونوں شاعر غریب الوطن ہیں مگر حفیظ جونپوری جہاں گھنی چھاؤں نظر آتی ہے وہاں دم لینے کو ٹھہر جاتے ہیں۔ جبکہ شہپر رسول بے گھری میں بھی سورج کو اپنا سائبان تصور کرتے ہیں اور دم لینے کو اک ذرا ٹھہرتے ہیں۔

ثانی الذکر شعر ''نہ کوئی سمت نہ منزل......'' میں بھی دم لینے کا نام نہیں۔ سفر جاری ہے تو جاری ہے۔ حالانکہ یہاں شاعر کے لیے فرار کی صورت بھی ہے کہ جب کوئی منزل ہی نہیں، راستے کے نشانات نہیں اور سمت کا تعین نہیں تو سفر کیسے جاری رہے؟ بہتر ہے کہ سفر کا ارادہ ہی ترک کر دیا جائے مگر ایسا ہے نہیں، بلکہ وہ تب بھی اڑان میں ہیں اور جب بے سمتی اور بے نشان منزلوں کے لیے اڑان جاری ہو تو شاعر کے متجسس شعور اور عزم مصمم کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اسی غزل کا یہ مطلع ہے ؂

کبھی زمیں پہ کبھی چوتھے آسمان میں ہوں
یہ کیا بتاؤں کہ صدیوں سے امتحان میں ہوں

یہاں بھی وہ اضطراب اور سیمابی کیفیات سے دوچار ہیں۔ اس کا مثبت پہلو یہ ہے کہ وہ اس تگ و دو اور سیمابی کیفیت حیات سے جز بز نہیں ہیں بلکہ اسے وہ امتحان تصور کرتے ہیں اور شاید وہ اس امتحان۔ کے خوشگوار نتیجے کے منتظر بھی ہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ان کے اندر متضاد فطری رجحانات باہم متصادم ہوں یا پھر یہ کہ اپنے اندرون کے اضطراب اور باہر کی کشمکش حیات کے مابین سمجھوتہ کرنے کی راہ ہموار کر رہے ہوں؟ وہ آپ سے کچھ تقاضا نہیں کرتے بلکہ وہ تو خود پر نظر مرکوز رکھنا چاہتے ہیں۔ یہ خودداری بھی ہو سکتی ہے اور ممکن ہے یہ ان کے باغیانہ رویے کا پرتو لطیف بھی ہو ؎

میں اپنی توجہ کا محتاج ہوں
مجھے کچھ بھی کہنا نہیں آپ سے

بات دراصل ہجرت اور بے گھری کی ہو رہی تھی مگر اس ضمن میں دوسری باتیں آ گئیں۔

اس احساس کو افتخار عارف یوں پیش کرتے ہیں ؎

شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر
سگ زمانہ ہیں، ہم کیا ہماری ہجرت کیا

یہ ہجرت تلاش معاش میں در بہ دری اور سرگرداں پھرنے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ تلاش معاش میں ہجرت کرنا تو نئی نسل کا مقدر بن چکا ہے۔ مگر شہپر رسول کے یہاں گھن گرج نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کی نرمی اور عاجزانہ اظہار ہے۔ اسی شکم کی آگ اور تلاش معاش کو وہ یوں لفظوں کا جامہ دیتے ہیں ؎

کوئی سایہ نہ کوئی ہمسایہ
آب و دانہ یہ کس جگہ لایا

شہپر رسول کا مطمح نظر جزوی ہجرت کے علاوہ بڑی ہجرت بھی ہے۔ اس کا اطلاق چھوٹی بڑی دونوں ہجرتوں پر ہو سکتا ہے ؎

مجھے بھی لمحہ ہجرت نے کر دیا تقسیم
نگاہ گھر کی طرف ہے قدم سفر کی طرف

اس شعر میں جو بے بسی اور عاجزانہ اظہار ہے وہ فطری ہے۔ گھر سے رخصت ہوتے ہوئے آدمی کی نگاہ گھر کی طرف بار بار جاتی ہے اور جب ہجرت کے نام کی رخصت ہو تو جس قدر حسرت

بھری نگاہ سے آدمی اپنے گھر کو دیکھے گا وہ بھی واضح ہے۔

نیا رنگ و آہنگ:

چاند کا رات کے پانی سے بہلنا دیکھیں
اس سے کہنا کہ وہ اس جھیل کے پار آ جائے

اگر اس شعر کو بالکل سادہ سمجھ کر آگے گزر جائیں تو کوئی بات نہیں۔ مگر جب اس کے ایک ایک لفظ کو بغور پڑھیں گے اور ہر ایک لفظ کا ایک دوسرے سے رشتہ دیکھیں گے تو ایک حیرت انگیز پیکر ابھر کر سامنے آئے گا۔ اس پیکر سے ایک روحانی آہنگ پیدا ہوگا۔ جس شاعر کی یہ تمنا ہے کہ وہ چاندنی شب میں پانی اور چاند کے رشتے کو دیکھے، وہ یہ دیکھنا چاہتا ہے کہ چاند پانی سے اٹھکھیلیاں کرے، چھیڑ خوانی کرے۔ مگر یہ ممکن کیسے ہے؟ دوسرا مصرع سامنے رکھیں ع اس سے کہنا کہ وہ اس جھیل کے پار آ جائے۔ جب کوئی حسین پیکر جھیل کے پاس ہوگا اور چاندنی شب ہوگی تو اس حسین پیکر کا عکس جمیل سطح آب پر ضرور ابھرے گا۔ جب پانی پر ایک حسین عکس ابھرے گا تو چاند کے بہلنے کا یہی سامان ہوگا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اسی حسین پیکر کے لیے چاند کہا گیا ہو بلکہ اس کی گنجائش زیادہ ہے۔ یہ منظر اس قدر دل کش ہوگا کہ کائنات پر سکوت طاری ہوگا مگر شاعر اس منظر کو اپنے وجود میں سمیٹ لے گا۔ جھیل، پانی، رات، اور چاند اس شعر کے کلیدی الفاظ ہیں جن کے سبب نیا رنگ و آہنگ پیدا ہو گیا ہے۔

جدیدیت کا جب سورج طلوع ہو رہا تھا اس وقت کئی اہم لوگ اس کے استقبال میں ڈھول تاشے لیے پہاڑی پر آ گئے۔ یہ جملہ بے معنی نہیں بلکہ اس کی زیریں تہوں میں ترقی پسند تحریک کے رد عمل میں پیدا ہونے والے نظریے، لفظی بازی گری، ادب کے شور و غوغے اور دوسرے عوامل موجزن ہیں۔ میں یہاں سوسیر، دریدا، کافکا وغیرہ کے پیچیدہ خیالات نقل کر کے قارئین کو الجھانا نہیں چاہتا۔ دوسرے کو کیا الجھانا مجھے خود خدشہ ہے کہ اس کی طرف قدم بڑھانے کا مطلب خود کو الجھا لینا۔ جدیدیت کے علم برداروں اور حاشیہ برداروں نے تنہائی، ناامیدی، رشتوں کی شکست و ریخت، عدم تحفظ اور جنسی عناصر کو لے کر جو ہڑبونگ مچائی اس کا کچھ مثبت اثر ہوا؟ کیا ان باتوں کا اثر بعد کی نسل پر ہوا؟ صرف دو شعر ۔

بکری میں میں کرتی ہے
بکرا زور لگاتا ہے

روز پکتی ہے شاعری کی بلغ
خوب شب خون کا چلا مطبخ

میں سمجھتا ہوں شہپر رسول اور ان کی طرح حساس اور بالیدہ شعور رکھنے والے فنکاروں نے مذکورہ بالا فیشن پرستی اور مخرب اخلاق طرز فکر کی نفی کی۔ رشتوں کی شکست وریخت کا ذکر شہپر رسول بھی کرتے ہیں مگر نئے آہنگ اور مثبت معنویت کے ساتھ ؎

رشتوں کا احترام کرے گا تو اس کے بعد
کچھ دن کو اپنے سارے عزیزوں سے کٹ کے دیکھ

یہ انسانی سائیکی کی بات ہے کہ جب آدمی اپنے رشتہ داروں سے دور ہو جاتا ہے تو دھیرے دھیرے اپنا پن اور محبت میں استحکام پیدا ہوتا جاتا ہے۔

لہجے کی تازہ کاری اور پیکر تراشی کا التزام اس شعر میں دیکھیں جہاں ایک نیا آہنگ پیدا کرنے کی فنکارانہ کوشش ملتی ہے ؎

طائر غم کیوں قطار اندر قطار آنے لگے
درد کی سوکھی ندی پھر ہوگی لبریز کیوں

یہ شعر بھی ایسا نہیں کہ سرسری گزر جائیں۔ اس میں کئی استعارے ہیں۔ جہاں پانی سے لبریز ندی ہوتی ہے وہیں طیور اپنی پیاس بجھانے آتے ہیں۔ درد کی سوکھی ندی سے مراد یہ ہے کہ اب تک تو درد کی ندی میں پانی نہیں تھا یعنی درد تھما ہوا تھا مگر جب طائر غم (آلام ومصائب) آنے لگے یا ٹھیک اس کا الٹا ہو سکتا ہے کہ جب درد کی شدت بڑھی تو ندی لبریز ہوگئی اور طائر غم اپنی پیاس بجھانے آنے لگے۔ درد اور غم بڑھانے کے لیے قطار اندر قطار آنا ایک درد آمیز فضا تعمیر کرتا ہے۔ مضمون اچھوتا نہیں ہے مگر اس کی پیش کش کا انداز ایسا ہے جس سے نیا آہنگ ضرور پیدا ہوتا ہے۔

کبھی کبھی جب آدمی اضطراب اور کشمکش کے حصار میں ہوتا ہے تو اسے راحت و رنج میں فرق محسوس نہیں ہوتا۔ اس کی زندگی کے لمحات مشکلوں میں ہیں یا آسانیوں میں، اسے یہ سمجھ میں نہیں آتا۔ اس کیفیت کو شہپر رسول اس نئے رنگ وآہنگ کے ساتھ پیش کرتے ہیں ؎

مشکلیں آسانیاں، گڈمڈ ہوئیں ایسی کہ ہم
مشکلوں کے رنگ میں راحت چرا لائے بہت

آبلہ در آبلہ دشت سفر اور تجربے
دوزخوں کے بیچ ہم جنت چرا لائے بہت

شہپر رسول کے یہاں محرومی اور ناکامی کا ذکر تو ہے مگر اس کا رونا نہیں رویا گیا ہے۔ بلکہ سمجھوتہ ہے اور اگر یہ کہیں تو بیجا نہ ہوگا کہ وہ زندگی کی ناکامیوں، درد اور گھٹن کا حل بھی پیش کرتے ہیں ؎

پھر آج میرے درد نے مجھ کو منا لیا
کوئی کسی عزیز سے کب تک خفا رہے
شہپر صدائے وقت سے کر لو مصالحت
محرومیوں کے در پہ کوئی کیوں پڑا رہے

وہ تیز و تند ہوا سے بھیک نہیں مانگتے۔ اگر اس ہوا کا ایک تیور ہے تو شہپر رسول بھی اپنا تیور بدل کر متنبہ کرتے ہیں جو ان کی جرأت رندانہ پر دال ہے ؎

سائباں تو لے گئی اب کیا ارادہ ہے ترا
اے ہوا پاگل ہوا چلتی ہے اتنی تیز کیوں؟

ہوا کو متنبہ کرنے کا انہیں حق حاصل ہے کیونکہ اپنی بساط اور اپنی ذات سے باہر چھلانگ لگا کر خلاؤں کے سفر کو وہ خود ہی روا نہیں رکھتے۔ عدم تحفظ کا رونا بھی اس لیے رویا جاتا ہے کہ آدمی تحفظ کی لال بتی پار کر جاتا ہے۔ شہپر رسول کا فکری آہنگ ملاحظہ کیجئے ؎

حصارِ ذات سے آگے نہ جایئے شہپر
اگر جنونِ انا سلسلہ دراز کرے

ترسیلی زبان:

شہپر رسول مبہم علامتوں اور پیچیدہ لفظی ترکیبوں سے اپنے کلام کو آلودہ نہیں کرتے۔ ابہام اچھی چیز ہے۔ کیونکہ جہاں ابہام ہوتا ہے وہاں جہانِ معانی کی ان گنت پرتیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔ مگر یہ خیال رہے کہ ابہام کی پرتیں اتنی دبیز نہ ہو جائیں کہ نفس مضمون تک رسائی مشکل ہو جائے۔ شاعری میں ترسیل کا مسئلہ ایک بڑا مسئلہ ہے۔ شہپر رسول اپنی شاعری میں ترسیلی زبان استعمال کرتے ہیں کہ قارئین اور شعری فن پارہ کے درمیان بُعد پیدا نہ ہو۔ اگر شعر پڑھ کر قاری تھوڑی دیر ٹھہرے بھی تو رک جانے کے لیے نہیں بلکہ نفس مضمون تک رسائی حاصل کرنے کے لیے۔ آگے بڑھتے رہنے کی راہ اس صورت میں مسدود نہیں ہوتی۔ اس شعر کی لفظیات کی تہوں میں معنوی دنیا دیکھئے ؎

وہی جو وقت پہ اکثر زبان دیتے ہیں
وہی زبان کی خاطر زبان کھینچتے ہیں

ہلکے پھلکے اور مانوس استعاروں اور تراکیب سے شہپر رسول اپنے احساسات و تجربات کو قارئین تک پہنچاتے ہیں۔ ایک یا دو قرأت میں معنیاتی کائنات کی تمام پرتیں کھل جاتی ہیں اور مسئلہ ترسیل خود بخود حل ہو جاتا ہے ؎

تجربوں کی دھوپ میں جھلسا جو خود بینی کا خوں
حوصلوں کی دوپہر بولی کہ پانی چاہیے
جیسے اجڑی ہوئی بستی میں عبادت کا سماں
سوکھتی شاخ پہ بیٹھے ہوئے طائر کیا ہیں

غرض یہ کہ شہپر رسول ذاتی مشاہدات کو پیش کریں یا نظام کائنات کے وقوعے کو، ان کا لہجہ ہر جگہ دھیما اور معانی و مفاہیم کی ترسیل کی حد تک مطلع صاف ہوتا ہے۔ وہ غزل کی تخلیقی زبان سے واقف ہیں جو قوت ترسیل کو مجروح نہیں ہونے دیتی۔ شہپر رسول عمیق فلسفیانہ زبان کے استعمال سے قاری کو الجھانا نہیں چاہتے۔ وہ صورت حال (Situation) کے عین مطابق اپنی فکر اور اپنے احساس کو لفظی پیکر عطا کرتے ہیں۔ اگر ان کے اندر آگ کا دریا ہے بھی تو اس کا اظہار ان کی شخصیت یا شعری کائنات میں نہیں ملتا۔ سب کچھ کہہ جاتے ہیں مگر اینٹی غزل کے پیرائے میں نہیں۔ وہ نہ تو لفظی بازی گری کو شعری سفر میں اپنا رفیق جانتے ہیں اور نہ ہی مبہم علامتوں کی پر پیچ وادیوں میں سیر کرنے کو سراہتے ہیں۔ ان کی نہ فکر ژولیدہ ہے اور نہ پیرایہ اظہار۔ وہ آزادانہ سوچتے ہیں اور کسی سیاسی یا ادبی تنظیم سے وابستگی کے بغیر اپنے روحانی جذبے کو پیش کرتے ہیں۔ جب روحانی جذبہ احساس سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے تو قوت ترسیل فزوں تر ہو جاتی ہے۔

منفرد انداز بیان:

یہاں شہپر رسول کی شاعری کی انفرادیت واضح کرنے کے لیے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔ نئے رنگ و آہنگ کی شاعری بھی ان کے منفرد انداز بیان کے لیے ثبوت فراہم کرتی ہے۔ یہاں چند منتخب شعروں کے تجزیے سے ان کا انداز بیان واضح کرنا مقصود ہے ؎

یہیں کہیں میرا سایہ بچھڑ گیا شہپر
ہر ایک راہ کو مڑ مڑ کے دیکھتا ہوں میں
مدینہ لکھ کے نیچے جال کے رکھا شکاری نے
کسی طائر کے سینے میں جو ہجرت کا سوال اٹھا

زباں کا زاویہ لفظوں کی خو سمجھتا ہے
میں اس کو "آپ" پکاروں وہ "تو" سمجھتا ہے

جسم پتھر کا میں بنا لیتا
آنکھ کو آبشار کرتا وہ

دیواریں دوستوں نے اٹھائیں، کرم کیا
چھت ڈالی آسماں نے تو گھر بن گیا ہے وہ

عمر بھر کی عشرتوں کا کون کرتا ہے سوال
اک بھلا دن چاہیے اک شب سہانی چاہیے

پہلے شعر میں دنیا کی بھیڑ میں انسان کے کھو جانے کا سانحہ پیش نہیں ہوا ہے بلکہ انسان کے سایہ کا بچھڑنا موضوع بنا ہے۔ سائے کا جسم سے بچھڑنا بھی استعارہ ہے آدمی کی بے بسی اور تنہائی کا۔ زندگی کے سفر میں جب سایہ بھی ساتھ چھوڑ دے تو حالت کتنی قابل رحم ہوگی، اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مستزاد یہ کہ آدمی کی نگاہ اس بچھڑے ہوئے سائے کی تلاش میں مڑ مڑ کر ادھر اُدھر دیکھا کرے۔ یہ منظر بہت ہی کرب ناک اور عبرت ناک ہوگا۔ شہپر رسول نے اس موضوع کو نئے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔

دوسرے شعر میں "مدینہ" اور لفظ "ہجرت" سے ایک تاریخی پس منظر کا خاکہ بنتا ہے۔ لفظ "جال" کاروبار حیات اور نظام کائنات کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ "شکاری" اس نظام کو چلانے والے ہوئے۔ نظام کائنات کو چلانے والی ایک بڑی قوت "اللہ" کی ذات ہے۔ مگر یہاں دنیا کے حکام کی طرف اشارہ ہے۔ اگر اللہ کی ذات کو پیش کرنا ہوتا تو شہپر رسول اس کے لیے لفظ "شکاری" کا استعمال قطعی نہیں کرتے۔ "طائر" یہاں بلاشبہ امت مسلمہ کا استعارہ ہے۔ اس شعر سے دو نکتے سامنے آتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ جب بھی امت مسلمہ نے مجبور ہو کر ہجرت کا ارادہ کیا اس کے لیے مدینہ یا مثل مدینہ کسی مقام کی طرف اشارہ کیا گیا۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ جب بھی کوئی طائر (آدمی) اپنے دل میں خیال کرتا ہے کہ اسے یہ وطن، یہ سرزمین چھوڑ کر چلے جانا چاہیے تو شکاری اسے محصور کرنے کے لیے جال کے نیچے "مدینہ" (مثل دانہ) لکھ کر ڈال دیتا ہے۔ مدینہ سے یہ مراد ہے کہ امت مسلمہ اگر یہاں سے ہجرت کرے تو پاکستان، بنگلہ دیش یا عرب ممالک ہی جائے۔ وہ دوسرے ممالک کی طرف کوچ نہیں کرسکتے۔ غور کرنے سے اور بھی نکتے سامنے آسکتے ہیں۔

تیسرے شعر میں شوخی ہے۔ یہ شعر پڑھ کر غالب کا وہ شعر پردۂ خیال پر آتا ہے ؎

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے
تمہی کہو کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے

شہپر رسول کے شعر میں انسانی خو اور ذکاوت کی تفہیم کی کئی پرتیں موجود ہیں۔ اس موضوع کو انہوں نے جس انوکھے پن کے ساتھ پیش کیا ہے اس کی مثال کم سے کم ان کے ہم عصروں میں نہیں ملتی۔ ''زباں کا زاویہ'' اور ''لفظوں کی خو'' جو آدمی سمجھ لے وہ زبان سے نکلے ہوئے ہر ایک لفظ کی روح تک پہنچ سکتا ہے۔ جب کسی کو ''آپ'' مخاطب کیا جائے تو ''آپ'' ہی تسلیم کیا جانا چاہیے۔ مگر یہاں جو مخاطب ہے وہ آپ کا مطلب ''تو'' سمجھتا ہے۔ اس کا ایسا سمجھنا بے وجہ نہیں ہے۔ کیوں کہ وہ متکلم کی زبان کے ہر ایک زاویہ (ہر ایک لفظ کی ادائیگی کے وقت زبان اور ہونٹ کے زاویے بدلتے رہتے ہیں) سے بخوبی واقف ہے۔ ساتھ ہی وہ اس بات سے بھی واقف ہے کہ متکلم کے منہ سے جو لفظ (ممکن ہے یہ لفظ معقول اور دل کش بھی ہو) نکل رہا ہے اس کی اصل خو کیا ہے۔ جیسے ضروری نہیں کہ خوش لباس آدمی کا باطن بھی صاف ہو۔

چوتھے شعر کے پہلے مصرع میں ''آنکھ'' اور ''آبشار'' کلیدی ہیں۔ یعنی یہ کہ محض چار لفظوں کی مدد سے شہپر رسول نے ایک ایسی شعری کائنات تشکیل دی ہے جو حیرت انگیز بھی ہے اور محاکاتی بھی۔ آدمی جب کسی کی یاد میں حد درجہ گریہ وزاری کرتا ہے تو اس کی آنکھ ''آبشار'' میں تبدیل ہو جاتی ہے اور جسم پتھر کی طرح بے حس و حرکت ہو جاتا ہے۔ پیکر یوں بنتا ہے کہ آنکھیں کسی کی یاد میں اشکبار ہیں اور پورا وجود جامد و ساکت ہے۔ اس شعر میں تفحص الفاظ پر خاص نظر رکھی گئی ہے۔ ''آبشار'' کا لفظ پتھر کی نسبت سے آیا ہے۔ اگر آبشار کی جگہ کوئی دوسرا لفظ ندی، جھیل یا دریا آجاتا تو شعر کا محاکاتی حسن غارت ہو جاتا۔ اسی طرح لفظ ''آبشار'' تو رہتا مگر ''پتھر'' کو ہٹا دیا جاتا تب بھی بات نہیں بنتی۔

شہپر رسول نے یہ ہنر اور انداز و اسلوب سرمایۂ ماضی اور قدیم کلاسکی شاعری سے سیکھا ہے۔ ساتھ ہی قدرت نے انہیں ایک جدت طراز طبیعت سے نوازا بھی ہے جو انہیں فنکارانہ بصیرت کے رموز و نکات سے آگاہ رکھتی ہے۔ منتخب اشعار میں سے آخری دو شعر قارئین کے تجزیے کے لیے چھوڑتا ہوں۔

سمندر کا استعارہ:

سمندر کا استعارہ دوسری زبان کی شاعری میں بھی استعمال ہوا ہے۔ اردو شاعری بھی اس سے

مستثنیٰ نہیں ہے۔ غالب کا شعر ہے ؎

ہے مشتمل نمود صور پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

یعنی سمندر کا وجود بقول فاروقی صاحب صرف ان صورتوں پر ہے جن کی نمود سمندر کا التباس پیدا کرتی ہے (تفہیم غالب، ص: ۳۵) اس شعر کی توجیہ و تشریح مختلف ڈھنگ سے بھی کی گئی ہے۔

شہپر رسول نے بھی سمندر کو کئی معانی میں استعمال کیا ہے۔ وہ ہزاروں برس تشنگی میں گزارنے کے بعد بھی سمندر کی طرف نظر لگائے بیٹھے ہیں۔ ان کی تشنگی اب بھی باقی ہے ؎

ہزاروں برس تشنگی میں گزارے
مگر میرے در پر سمندر نہ آیا

یہ ایسے تشنہ کام ہیں کہ سمندر کو خود چل کر ان کے در پر آنا چاہیے تھا۔ ایک آدمی ہزاروں برس کی زندگی تو گزار نہیں سکتا۔ پھر شہپر رسول نے ہزاروں برس کی تشنگی کا ذکر کیوں کیا ہے؟ شدت پیاس کے اظہار کے لیے اس قدر مبالغہ جائز ہے۔ یا یوں کہیں کہ یہاں پوری نسل اور پورے عہد کی تشنگی کا اظہار مقصود تھا، پھر یہ کہ اگر ہزاروں برس کی تشنگی نہ ہو بلکہ دو چار برس یا پچاس برس کی تشنگی ہو تو کوئی ضروری نہیں کہ سمندر کی بات ہو۔ یہ تشنگی تو چند گلاس پانی یا دریا سے بجھ سکتی ہے۔ خلاصہ کلام یہ کہ ہزار برس کی وسعت کی نسبت سے سمندر آیا ہے۔ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہو گئے ہیں۔ ذرا اور توقف سے کام لیا جائے تو اس شعر میں جنسی تشنگی کا پہلو بھی نظر آ جاتا ہے۔ یہ تشنگی ایک لمحے کی سہی مگر اس کا پھیلاؤ ہزاروں برس کو محیط ہو سکتا ہے۔ اگر یہ بات ہے تو شاعر کا فن اور پختہ ہو جاتا ہے ؎

ایک گوہر نہ ملا ایک بھی گوہر نہ ملا
عمر بھر میں بھی کسی دکھ کے سمندر میں رہا

لوگ کہتے ہیں کہ دکھ جھیلنے کے بعد آسانیاں ملتی ہیں۔ یا یہ کہ عسر کے ساتھ یسر ہے۔ قرآن کی آیت ہے: **فَاِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسرا. اِنَّ مَعَ الْعُسْر يُسرا.** شہپر رسول نے ''دکھ کے سمندر'' کا استعمال کر کے انسانی بدحالی اور مسلسل پریشانی کا نقشہ پیش کر دیا ہے۔ آدمی جب سمندر میں غوطہ لگاتا ہے تو اسے یہ امید ہوتی ہے کہ گوہر آبدار ضرور ہاتھ آئے گا۔ سمندر کی تہوں کو کھنگالنے کے بعد بھی اگر کچھ ہاتھ نہ آئے تو غوطہ خور کی مایوسی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ شہپر رسول نے اسی احساس کا استعاراتی و محاکاتی نقشہ پیش کیا ہے۔ انہیں اس ناکامی کا بے حد احساس ہے کہ زندگی بھر دکھوں کے

سمندر میں غوطہ زن رہنے کے بعد بھی کچھ ہاتھ نہ آیا۔ پہلا مصرع: ''ایک گوہر نہ مل ایک بھی گوہر نہ ملا'' اپنا منفرد انداز رکھتا ہے۔ ناکامی پر زور دینے کے لیے شاعر نے اپنی بات ایک ہی مصرعے میں دہرائی ہے۔ لفظوں کے فنکارانہ استعمال سے شہپر رسول بخوبی واقف ہیں۔ ان کے پردۂ ادراک پر لفظوں اور استعاروں سے بننے والا عکس یا پیکر پوری طرح جلوہ گر ہوتا ہے ؎

دیکھے گی کوئی آنکھ یہ منظر کہاں تلک

پھیلا ہوا ہے کالا سمندر کہاں تلک

''کالا سمندر'' وقت کا بھی استعارہ ہے اور غم والم کا بھی۔ کالا سمندر عام سمندر سے الگ ہوتا ہے۔ اس کی گہرائی زیادہ ہوتی ہے۔ رو رو کے آنکھ سمندر میں بدل گئی ہے۔ چوں کہ آنکھ کی پتلی سیاہ ہوتی ہے۔ اس لیے شہپر رسول نے سیاہ پتلی کی مناسبت سے ''کالا سمندر'' کا استعارہ پیش کیا ہے۔ اس کالے سمندر کی وسعت کا کچھ اندازہ نہیں ہے۔ آنکھ کی بصری قوت بھی کمزور ہوگئی ہے۔ کالا سمندر اگر وقت کا استعارہ ہے تو یہاں یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ وقت کی گہرائی کا بھی اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ یعنی یہ کہ آنکھ وقت کے سمندر کا منظر دیکھتے رہنے کی متحمل نہیں ہوسکتی۔ وقت کا آخری سرا کہاں تک پھیلا ہوا ہے، بصارت وہاں تک شاید ہی پہنچ سکے۔ شہپر رسول نے تباہی کے منظر کو پیش کرنے کے لیے سمندر کا استعارہ اپنایا ہے میر کا ایک شعر دیکھیں جس میں سمندر کو استعارہ بنایا گیا ہے ؎

کیا جانوں چشم تر کے ادھر دل پہ کیا ہوا

کس کو خبر ہے میر سمندر کے پار کی

اپنی بربادی کا ذکر غالب نے کچھ یوں کیا ہے ؎

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا

بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

اس طرح غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاعری میں ''سمندر'' کا استعاراتی استعمال بہت کیا گیا ہے۔

شہپر رسول نے نئی ترکیبیں بھی وضع کی ہیں۔ ان کے مجموعہ کلام کا نام بھی نئی ترکیب کے تحت ہے۔ ''صدف سمندر''۔ اس طرح ان کے کلام میں اور بھی ترکیبیں ملتی ہیں جیسے: سچ سفر، جھوٹ خیمہ، خواب راہ، اقتدار حویلی، پارنگر، درد کی سوکھی ندی، طائر غم وغیرہ۔

شہپر رسول کے مجموعہ کلام ''صدف سمندر'' میں صرف صفحہ ۷۵ پر ایک غزل ملتی ہے جو فیشن پرستی اور اینٹی غزل کے عناصر سے مملو ہے۔ جدیدیت نے جو زہر پھیلایا تھا اس سے شہپر رسول بھی

بچ نہ سکے۔ تین شعر پیش کیے جاتے ہیں ؎

ہم چھت کے ہک سے لٹکے ہیں
سانپ زمیں پر رینگ رہے ہیں
دروازہ چنگھاڑ رہا ہے
سائے دم سادھے لیٹے ہیں
چیخیں چھت کو چوم رہی ہیں
لمبے دانت بنے جاتے ہیں

لگتا ہے غزل نہیں بلکہ بھوت اور بھوتنی کی کہانی سنا رہے ہیں۔ مگر اس سے شہپر رسول کا پورا تخلیقی سرمایہ مجروح اور متاثر نہیں ہوتا۔ ان کی شاعری روح اور احساس کا سنگم ہے جہاں ایک پختہ ذہن، بالیدہ فنی شعور رکھنے والا شاعر زندگی اور اس کے تمام تر عوامل و عناصر کے نغمے اپنے مخصوص لب و لہجے میں نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ الاپ رہا ہے۔ ان کی بیاض (غیر مطبوعہ) سے ایک شعر پر اپنی بات ختم کرتا ہوں:

کئی نام مجھ میں سمائے تھے، کئی شہر میں نے بسائے تھے
کئی نام میرے حریف ہیں، کئی شہر میرے خلاف ہیں

(غیر مطبوعہ)

خالد محمود کا جہانِ شعر

اس کارگاہ ہستی میں اسرار و رموز کی ان گنت پرتیں ہیں۔ ان پرتوں کو کھولنے والا کوئی ایک شخص نہیں ہوتا۔ ہر شعبۂ فکر سے متعلق اشخاص اس عمل میں حصہ لیتے ہیں۔ کچھ پرتیں صوفیا کرام کھولتے ہیں تو کچھ رہنمائے قوم، کچھ تجار کھولتے ہیں تو کچھ کاشتکار۔ اسی انسانی سماج کا ایک فرد شاعر بھی ہوتا ہے جسے بیشتر دانشوروں اور مفکروں نے سماج کا حساس ترین فرد تصور کیا ہے۔ اس امر میں صداقت بھی ہے۔ بقول جگر ؎

راز جو سینۂ فطرت میں نہاں ہوتا ہے
سب سے پہلے دل شاعر پہ عیاں ہوتا ہے

خالد محمود بھی اسی حساس ترین طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ انہوں نے بھی کائنات کے اسرار و رموز کی پرتیں کھولنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا ایک شعر ہے ؎

ہر اک فیصلہ اس نے بہتر کیا
مجھے آنکھ دی، تم کو منظر کیا

اس شعر میں اللہ کی تعریف بھی ہے اور محبوب کے منظر کئے جانے کا دل پذیر واقعہ بھی۔ خود میں اور محبوب (منظر) کے مابین ایک اٹوٹ رشتے کا اشاریہ بھی، اور آگے بڑھیں تو خالد کے اندر موجود احساس کی چنگاری کا بھی پتہ چلتا ہے۔ کبھی کبھی ان کے یہاں تجربے کا اظہار اور اسلوب اس درجہ غم آگیں ہوتا ہے کہ ذہن و ادراک پر غم کی فضا چھا جاتی ہے ؎

نصف دنیا بھوک سے اور پیاس سے مغلوب ہے
دست و بازو، ذہن و دل، لعل و گہر ہوتے ہوئے

"موت کا ایک دن معین ہے"
زندگی دسترس سے باہر ہے
برائے تشنہ لب پانی نہیں ہے
سمندر کا کوئی ثانی نہیں ہے

خالد محمود احساس اور جسم کے جمہوری نظام میں توازن چاہتے ہیں۔ کسی بھی جذبے سے مغلوب ہونا غیر متوازن صورت حال کے مترادف ہے جو انسانی ذہن یا نظام جسم کو غیر جمہوری بناتا ہے۔ خالد خوش قسمت ہیں کہ ان کے یہاں توازن برقرار ہے۔ اسی لیے تو وہ کہتے ہیں ؎

نظام جسم جمہوری ہے خالد
کسی جذبے کی سلطانی نہیں ہے

جس توازن کا اوپر ذکر کیا گیا وہ تب ہی برقرار رہ سکتا ہے جب کسی شے کی فراوانی نہیں ہو۔ اس عالم میں جو بیش بہا مستی و سرخوشی کا خزانہ ہاتھ آتا ہے وہ متصوفانہ اور فقیرانہ ہوتا ہے۔ بوریا نشینی میں بھی سلطانی و جہانبانی کی شان ہمارے بزرگوں اور صوفیا کرام کا حصہ رہی ہے۔ خالد کی ذہنی تربیت کا خاصہ اور ہے۔ تیور ملاحظہ کیجئے ؎

میں اپنے گھر کے اندر چین سے ہوں
کسی شے کی فراوانی نہیں ہے

یہ شعر پڑھ کر یہ ہرگز نہیں سمجھ لینا چاہیے کہ اُن کے اندر حرکت و عمل کا مادہ مفقود ہے۔ دراصل انہیں اپنی ذات اور اس کائنات کا عرفان حاصل کرنا ہے۔ زمانے کی شاطرانہ چال پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ ہر مسئلے کی دروں بینی ان کا وصف ہے۔ دو شعر ؎

جو تو نہیں تو لہو سرد ہوتا جاتا ہے
مرے وجود کی دھڑکن بتا کہاں ہے تو
میں تجھ سے بڑھ کے سیاسی شعور رکھتا ہوں
مری گلی میں یہ کچے مکان رہنے دے

جب آدمی کو عرفان ذات اور عرفان کائنات حاصل ہو جاتا ہے تو اس کے اندر ایک طرح کی غیر معمولی غیر مرئی قوت پیدا ہو جاتی ہے جو اُسے سمندر آشنا اور طوفان آشنا کرتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ خوف اور دہشت کی جگہ جوش و ولولہ، ہمتِ مردانہ و جرأتِ رندانہ کی صفت پیدا ہو جاتی ہے ؎

سیلاب کی آمد پہ نہ حیرت ہے نہ ڈر ہے
خالد کا تو دریا کی گزرگاہ میں گھر ہے
تھکنے لگے ہیں پانو مگر میر کارواں
پیچھے نہ رہ سکوں گا مرا سر اتار دے

خالد محمود کا شعری سفر خط مستقیم پر جاری نہیں ہے کیونکہ ان کے یہاں غم کی آنچ بھی ہے، سرخوشی اور سرمستی بھی، طنز و مزاح کا لہجہ بھی ہے اور فکر و فلسفہ کے رموز بھی، پھولوں کا رس بھی ہے اور نیش عسل بھی۔ گویا ایک زندگی ہے جس میں تنوع ہے۔ یعنی ؎

آواز آئی پیچھے پلٹ کر تو دیکھیے
پیچھے پلٹ کے دیکھا تو پتھر کا آدمی
سورج، ستارے، کوہ و سمندر، فلک، زمیں
سب ایک کرچکا ہے یہ گز بھر کا آدمی
ہر کمندِ ہوس سے باہر ہے
طائر جاں قفس سے باہر ہے
دیکھی جب اس مکان کی کھڑکی کھلی ہوئی
اک دستِ ناز یاد کا شانہ دبا گیا

مولانا حالی نے غالب کے لیے ''حیوان ظریف'' کی اصطلاح وضع کی تھی۔ اسے غالب کے لیے رہنے دیا جائے مگر یہ عرض کرنا یہاں ضروری ہے کہ خالد کے یہاں حس ظرافت اور بذلہ سنجی کے عناصر موجزن ہیں اور وہ اس کی مدد سے طنز کے تیر برساجاتے ہیں ؎

مندر کی گھنٹیوں سے فضا گونجنے لگی
شاید ہوا ہے وقت سحر کی اذان کا
کام دلی کے سوا ہوتے نہیں
اور نانجار دلی دور ہے
باقی ہیں دنیامیں جب تک دونوں کے دیوان
ہر سچے شاعر کی الجھن، اِک غالب اک میر
خالد نے شاید آئینہ دیکھا نہیں کبھی
دلی میں چاہتا ہے کہ اپنا مکان ہو

خالد محمود نے اپنی شاعری کو فیشن پرستی اور بے جا تصنع سے بچائے رکھا ہے۔ اگر ان کا رشتہ کلاسکی شعری سرمایہ سے اُستوار نہ ہوتا تو شاید وہ بچ نہ پاتے۔ سماج اور قوم میں کشیدگی اور رشتوں کی بے وقعتی اور شکست و ریخت پر ان کی گہری نظر ہے۔ اس متغیر ماحول میں کبھی کبھی انہیں احساس ہوتا ہے کہ وہ بھی بدل چکے ہیں اور اب وہ دوسروں کے لیے انتباہ کا رویہ رکھتے ہیں۔ اس غیر معتبر دنیا میں ان کی اپنی شخصیت کا اعتبار بھی مشکوک ہوگیا ہے۔ تبھی تو وہ کہتے ہیں ؎

جو ہو سکے تو اُسے مجھ سے دور ہی رکھئے

وہ شخص مجھ پہ بڑا اعتبار کرتا ہے

رشتوں کے ٹوٹنے بکھرنے اور ان میں جاگزیں کرب اور اضطرابی کیفیت کی مصوری دیکھئے ؎

خنجر چلا کے مجھ پہ بہت غم زدہ ہوا

بھائی کے ہر سلوک میں شدت لہو کی تھی

ہر اک زخم پر دل نے آواز دی

مرے محترم مہرباں آشنا!

جو فنکار اپنے ماضی کے سرمائے کو فراموش کر دیتا ہے، اس کے تاریخی اور تخلیقی شعور پر بے رونقی کی دبیز گرد جم جاتی ہے اور اس صورت حال میں افکار و احساسات کی شفافیت (Transparency) متاثر ہوتی ہے۔ ظاہر ہے اس حال میں ماحول یا گرد و پیش کے وقوعے کی عکاسی پوری طرح ممکن نہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ خالد کی فکری اساس شفاف اور مستحکم ہے، شعور کی سیالیت برقرار ہے۔ اس پر کائی نہیں جمی ہے۔ پوری کائنات اسی کی شفاف سطح پر منعکس ہوتی ہے۔ گویا کائنات آر پار دکھ پڑتی ہے۔ موضوعات اور ان کی جہات کی جھلک نظر آتی ہے۔

خالد محمود کو آگاہی ہےکہ کبر و نخوت سے انسان قعر مذلت میں چلا جاتا ہے۔ انہیں یہ بھی احساس ہے کہ شعور کا پانی جب گدلا ہوگا تو تصویر دھندلی ہوگی۔ وہ رب کائنات سے دست بہ دعا ہیں ؎

انساں کے سر سے کبر کا پتھر اتار دے

بار الٰہ اس کو زمیں پر اتار دے

جدیدیت کی مسموم ہوا نے اچھے اچھے ذہنوں کو خراب کیا ہے۔ جب ہک، بٹن، سرکتی جین، بکری میں میں کرتی ہے، مچھلی کہاں سے کمرے کے اندر چلی گئی، سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا جیسی شاعری ہو رہی تھی، اس وقت کی نئی نسل اس کے ریلے میں خس و خاشاک کی طرح بہہ گئی۔ اس کا اثر کامل طور پر نہ سہی جزئی طور پر بعد کی نسل پر بھی پڑا اور بہتوں نے نقالی اور فیشن پرستی کے

زعم میں الم غلم کہنا شروع کر دیا۔ تعجب ہے کہ ہمارے کچھ نقادوں نے مذکورہ بالا نوع کی شاعری کے لیے متنوع مہذب توجیہات گڑھ لیں۔ یہ بھی خوب ہے کہ غیر مہذب اور مخرب اخلاق شاعری کے لیے مہذب توجیہات! قوت انتقاد اور جہت توجیہات کے اسلوب کی داد دینا پڑتی ہے۔ مگر نئے ذہنوں میں کچھ خالد محمود جیسے لوگ بھی آئے جنہوں نے اپنے کلاسکی اور تہذیبی ورثے اور تاریخی شعور کی مدد سے ایک تازہ اور متحرک منظر نامہ تشکیل دیا۔ کہیں کہیں گانو کی جیتی جاگتی سچی قدریں میر کی شعری بساط پر شعری مہروں کی مانند بچھ گئیں۔ دیکھئے خالد محمود کا رنگ ؎

گانو کا اک سیدھا سچا آدمی
شہر میں کیوں لاد لایا پھینک دے
راتوں کا درد بہہ کے اب آنکھوں میں آ گیا
پھر کون مرے جسم کے اندر سما گیا
اک ذرا تیز ہوئی تھی رفتار
ہم سفر چیخ اٹھا، آہستہ
ہر شے ہر ایک شے کی طرح بے ثبات ہے
کچھ دن کے بعد تو بھی مجھے بھول جائے گا

ان شعروں میں کرب کی آنچ بھی ہے اور زندگی کی سچائی بھی۔ حیات انسانی کے رموز و نکات بھی ان کی غزلوں میں امٹ نقوش کی مانند تابندہ نظر آتے ہیں یعنی خلوص کی آنکھ سے کائنات اور حیات کی دروں بینی۔ جناب خالد نے نظمیں بھی کہی ہیں۔ سماج اور سیاست کے ڈھکوسلے اور رہنماؤں کے سطحی پن کو بھی موضوع بنایا ہے۔ انہوں نے ایسے موضوعات کی پیش کش کے لیے اس صنف کو موزوں جانا ہے۔

۶ر دسمبر ۹۲ء کے پس منظر میں ''وجود کا کرب'' ایک پُر اثر اور احساس کی دنیا کو مہمیز کرنے والی نظم ہے۔ شاعر اس تاریخی سانحہ میں جان بحق ہونے والوں کو مبارک باد دے رہا ہے۔ پہلے تو یہ ایک متضاد رویہ معلوم ہوتا ہے۔ مگر جب وہ کہتے ہیں:

تمہارے بچے یتیم ہوں گے نہ مائیں بیوہ
تمہاری بہنوں کی عصمتیں بھی نہیں لٹیں گی
نہ تم جیو گے نہ تم مرو گے
کہ مر چکے ہو تو مطمئن ہو
تمہیں مبارک ہو موت اپنی

تو مسنح صاف ہوجاتا ہے۔ ظاہر ہے جو ملک عدم جا چکے ان کے سامنے یہاں کا مذموم اور ہلاکت خیز ماحول نہیں ہے۔ گویا ایک حد تک وہ مطمئن ہیں۔ دراصل اس نظم میں شاعر نے Irony کو پیش کیا ہے۔

شاعر کی آنکھ کیمرہ اور دوربین سے زیادہ پاورفل ہوتی ہے۔ اس کی چشم بصیرت کے پردے پر کیسی کیسی اور کہاں کہاں کی تصویریں منعکس ہوتی ہیں، آسانی سے سمجھا نہیں جاسکتا۔ رشتوں کی Ambiguity اور فکری تحیر آمیزی (Thoughtful amazement) سے خالد کبھی کبھی عجیب وغریب تصویر پیش کرتے ہیں۔ ''دوسرا رشتہ'' اسی قبیل کی نظم ہے۔ ملاحظہ کریں کہ سماج میں پنپ رہے کریہہ رشتوں کی دھند میں انہوں نے کس طرح اپنی سوچ کو Penetrate کرنے کی کوشش کی ہے:

وہ سوچتی تھی کسی وقت ماں سے کہہ دوں گی
کہ اونچے قد کا صحت مند جسم والا شخص
ہمارے گھر میں جو ہر روز آیا کرتا ہے
میں خواہشات کی دنیا میں اس کی محرم ہوں
خوشی سے ماں اُسے فرزندگی میں لے لیگی
ہر آرزو کا مری احترام کرتی ہے
اور ایک رات یہی سوچ کر وہ خلوت میں
جو ماں سے ملنے کو پہنچی تو انکشاف ہوا
کہ جس کو ماں کا وہ بیٹا بنانے والی تھی
وہ شخص رشتے میں اب اس کا باپ لگتا ہے

اس میں عہد نو اور مغرب زدہ سوسائٹی کی جنسی بے راہ روی اور مرد و زن کے بے محابہ اختلاط پر طنز بھی ہے اور ایک طرح سے Elite کلاس کی کریہہ صورت اور ناآسودہ زندگی کی عکاسی بھی۔ خالد اس موضوع کو تخلیقی قوت اور فنی پوشیدگی کی مدد سے نبھانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

معلمی ایک پاکیزہ فریضہ ہے۔ خالد محمود نے ''میں کہ اک معلم ہوں'' ایک اچھی اور تجربے سے معمور نظم کہی ہے۔

سچ ہے کہ ایک معلم ہی آدمی میں موجود برائیوں اور غیر انسانی عناصر وعوامل کی جڑیں اکھاڑ پھینکنے کا کام کرسکتا ہے۔ اس نظم سے صرف ایک بند:

آج تم مہذب ہو
آج تم ہو شائستہ
یہ بھی میری کوشش کا
لازمی نتیجہ ہے

شعور کے سطحی پن اور معیار نسوانیت کے غارت ہونے کو بھی خالد نے اپنی نظم ''فاصلہ'' میں موضوع بنایا ہے۔ ایک مشرقی خاتون کو جب ایک مغرب زدہ شوہر اپنے احباب میں متعارف کرا کر اُسے بے تکلف بناتا ہے تو اس کا لازمی نتیجہ کیا ہوتا ہے، اسے خوبصورتی سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو خالد کے بالغ نظر اور پختہ شعور ہونے پر دال ہے۔ نظم کا نصف آخر حصہ دیکھیں:

اور آج جب کہ میں تہذیب کی امانت ہوں
ہر ایک شب نئی آغوش کی ضیافت ہوں
وہ مجھ سے لڑتے ہیں وہ مجھ سے روٹھ جاتے ہیں
کبھی کبھی محسوس ایسا ہوتا ہے
کہ جس خیال پہ نازاں تھے وہ ہمیشہ سے
اب اس خیال کے آتے ہی ٹوٹ جاتے ہیں

ہماری تہذیب اور ہمارا مشرقی رکھ رکھاؤ جس طرح ناپید ہو رہا ہے وہ اس عہد کا ایک کرب ناک اور پر استعجاب المیہ ہے۔ نئی تہذیب اور نئے فیشن نے مشرقیت کی کمر توڑ دی ہے۔ اس مصنوعی زندگی اور سماج کے اس کھوکھلے زاویے پر خالد محمود کی گہری نظر ہے۔ خالد محمود کی تخلیقی اور فنی آنکھ کائنات اور سماج کی دروں بینی میں مصروف ہے۔ ایک ایسی شے جس کی طرف ہم آپ غور سے کبھی دیکھتے نہیں اور نہ اس پر سوچتے ہیں، خالد اس کی تعریف و توجیہ پیش کرتے ہیں۔

''پتھر'' کے عنوان سے ایک طویل نظم ہے۔ مکان کا پتھر، میل کا پتھر، مندر کا پتھر، محلوں کا پتھر، منبر کا پتھر، تاج محل کا پتھر، مقدس پتھر جو ''حجر اسود'' سے موسوم ہے، وغیرہ۔ خالد کی نگاہ آج کی ترقی یافتہ قوم اور ملک پر بھی جاتی ہے۔ چاند پر قدم تو رکھ دیے مگر وہاں سے آنے والے پتھر ہی لے کر آئے۔ اس نظم میں طنز کا عنصر بھی جا بہ جا موجود ہے:

آؤ ان سے ملو یہ پتھر ہیں
آؤ ان سے ملو یہ پتھر ہیں

واعظ و حافظ و فقیہ و امام
یہ وہ پتھر ہیں آج عظمت کے
اس پر اپنے قدم جماتے ہیں
کتنے اعزاز اس نے پائے ہیں
خود تو ڈرتے ہیں حاکموں سے مگر
ہم کو اللہ سے ڈراتے ہیں
چاند پر جاکے لوٹنے والے
چند پتھر ہی لے کے آئے ہیں

اسی طرح ایک نظم میں انہوں نے ''چاند'' کو مختلف زاویے سے پیش کیا ہے۔ اس نظم میں جو لوچ اور کیف آور فضا بندی ہے وہ پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ صرف دو بند ملاحظہ کریں:

چاند لگتا ہے کرشن ہو جیسے
چاند لگتا ہے ایک پاگل ہے
اور تارے ہوں گوپیاں اس کی
اور تارے شریر لڑکے ہیں
کرشن کو میں نے جب جہاں پایا
پگلا راہوں سے جب نکلتا ہے
گوپیوں ہی کے درمیاں پایا
ایک جھنڈ اس کے ساتھ چلتا ہے

اس نظم میں دو تین بند زبردستی کے ہیں۔ ایک جگہ چاند کو شمع اور تاروں کو پروانوں سے تشبیہ دی گئی ہے۔ چاند (شمع) ساری رات جلتا ہے تو تارے (پروانے) بھی ساتھ ساتھ صبح تک جلتے ہیں۔ دونوں کی روشنی صبح ہونے کے ساتھ ساتھ پھیکی پڑ جاتی ہے۔ پروانے کے لیے بجھنے کا استعمال بھی مناسب نہیں۔ اسی طرح جہاں چاند کو طوائف اور تاروں کو اس کا شیدائی بتایا گیا ہے وہاں یہ دو مصرے حلق سے نہیں اترتے:

جب وہ محفل میں ناچ کرتی ہے
ساری محفل کی جانچ کرتی ہے

کاہے کی جانچ کرتی ہے؟ کچھ بات بنی نہیں۔ ''ٹرافی'' اور ''کپس'' والی تعبیر بھی یونہی سی

ہے۔ بلکہ شعریت مجروح ہوگئی ہے۔ دوسرے سارے بند تازہ کار اور تاثیر سے پر ہیں۔

خالد محمود نے غزلیں اور نظمیں دونوں کہی ہیں۔ ان کی شاعری میں تفکر بیجا کی بے فکری اور قدامت پرستی سے آزادی کا رجحان ملتا ہے۔ مگر اپنے ماضی کے سرمائے اور شاعری کے رکھ رکھاؤ کا خیال بھی رکھتے ہیں۔ ان کے احساس میں اتنی گنجائش ہے کہ وہ حیاتِ انسانی اور کائنات کی خورد بینی اشیا کی تصویر الفاظ میں پیش کر سکیں۔ ان کے یہاں نہ جذبوں کی فراوانی ہے اور نہ دوسری اشیا کی۔ ایک لطف ہے، کیف ہے، نشہ ہے، شدت ہے یعنی تہی دامانی میں بھی استغنا اور سلطانی کا رنگ ہے۔ انشاء اللہ وہ اسی تازگی کے ساتھ پرورش لوح و قلم کرتے رہیں گے۔

(انتساب سرونج، خالد محمود نمبر میں شامل، ۱۹۹۸ء)

بھنور میں ایلس: ایک جائزہ

انور سجاد نے انتظار حسین سے متعلق لکھا تھا کہ مجھے اس کی زبان اور نظریے سے گھن آتی ہے۔
(شعور، ۱۹۸۷، ص:۱۴۱۵)

کچھ یار لوگوں نے اور کچھ خود ساختہ نقادوں نے مشرف عالم ذوقی کے تئیں بھی ایسا ہی رویہ اپنایا۔ کچھ نے ان کی زبان پر استہزائی فقرے بازی کی تو کچھ نے ان کے افسانوں میں کہانویت کے فقدان کا گلہ کیا۔ مگر کسی کی نظر ان کے پرخلوص جذبے اور سماجی شعور سے معمور بین السطور پر نہیں گئی۔ زبان، جو ایک خوبصورت ذریعہ اظہار ہے، اس کا بہتر اور برملا استعمال افسانے کو فطری بنانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے، اس حقیقت سے مجھے انکار نہیں۔ مگر سب کچھ زبان ہی نہیں۔ یہ بھی دیکھنا ضروری ہے کہ آج کا کہانی کار کوائف عالم اور حوادث روزگار سے کتنا باخبر ہے۔ وہ کس درجہ کثیر المطالعہ ہے۔ اپنی کہانیوں کے ذریعہ وہ سماج کو اور ادب کو کیا کچھ Donate کر رہا ہے۔ یہاں ذوقی کی ایک کہانی 'بھنور میں ایلس' کا تجزیہ پیش کیا جا رہا ہے۔ مجھے جانب دار ہونے کا نہ زعم ہے نہ شوق، جو سمجھ میں آسکا ہے، اپنی بساط بھر اسے صفحۂ قرطاس پر بکھیرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔

ذوقی کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ بسیار نویس ہیں۔ اسے تسلیم کرتے ہوئے اس میں اضافہ کرنا چاہتا ہوں کہ وہ زود نویس، بسیار نویس کے ساتھ ساتھ طول نویس بھی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کے پاس تجربات و مشاہدات کا خزانہ ہے جو ختم نہیں ہوتا۔ ان کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ ''بھوکا ایتھوپیا'' کی کہانیاں ہوں یا غلام بخش کی ''فرشتے بھی مرتے ہیں'' کی کہانیاں ہوں یا تازہ ترین مجموعے ''منڈی'' کی کہانیاں، ان کی بات ختم نہیں ہوتی بلکہ طول ہوتی جاتی ہے۔ یہ تو

اچھی بات ہے کہ آج جہاں کسی کو سننے کے لیے یا پڑھنے کے لیے اتنی فرصت نہیں وہاں ذوقی کے پاس وافر وقت ہے کہ زندگی اور سماج کے مسائل پر کافی کچھ سوچ سکیں اور پھر انہیں فنکارانہ طور پر اپنی کہانیوں میں سمو سکیں۔

'بھنور میں ایلس'' چوبیس صفحات پر بکھری ہوئی ایک طویل کہانی ہے۔ ایلس، اشرف کی بیوی ہے۔ ذوقی نے ایلس کے کردار کو بڑی فنکارانہ طور پر مستحکم کیا ہے۔ اس کردار میں موت کا سامنا مسکراتے ہوئے کرنے کی صلاحیت ہے۔ اسے بریسٹ کینسر ہو جاتا ہے۔ پھر بھی وہ گھر میں ہنستی کھیلتی رہتی ہے۔ شوہر کو مغموم دیکھ کر اسے خوش رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اسے مطالعے کا شوق ہے۔ وہ ایک مضبوط کردار ہے جو روحانی قنوطیت (spiritual pessimism) کے Concept کو پارہ پارہ کر دینا چاہتی ہے۔ اس کام میں مسز گرو ور بھی اس کا ساتھ دیتی ہے۔

جب ایلس بتاتی ہے کہ سمجھ لو میں مر گئی ہوں تو اشرف پر یہ بات گراں گزرتی ہے مگر ایلس کا باطن بہت ہی باوقار اور غیر متزلزل ہے۔ وہ تجسس سے پوچھتی ہے:

''اشرف، لوگ زندہ کیوں رہنا چاہتے ہیں، ممکن ہے موت زندگی سے کہیں زیادہ خوبصورت ہو۔''

''پھر وہی موت'' اشرف زور سے چیخا۔ ''کس نے کہہ دیا کہ تم مرنے والی ہو؟''

''غصہ کیوں کرتے ہو... موت حقیقت ہے تو اس سے بھاگتے کیوں ہو... میں ہوا میں تحلیل ہو گئی تو زمانہ کی چال نہیں رک جائے گی... میں کھو جاؤں گی تب بھی یہ کارخانہ ایسے ہی چلتا رہے گا، اشرف... سمجھے؟

زندگی اور موت کے فلسفے کو ذوقی نے قارئین پر تھوپنے کی کوشش نہیں کی ہے بلکہ کردار نے اس فلسفے کو اتنا سچا اور فطری بنا دیا ہے کہ موت کا خوف ختم ہو جاتا ہے۔

ایلس اپنے شوہر اشرف کو اپنی بیماری کا احساس کچھ یوں دلاتی ہے کہ جب اشرف اس کے بدن پر ہاتھ پھیرتا ہے تو وہ اس کے ہاتھ کو چھاتی کے گڈھوں پر رکھ پوچھتی ہے:

''یہاں چھوؤ تو سہی...... یہاں دیکھو۔''

''ہاں کیا ہے؟''

'' کچھ جلن سی ہے...... دیکھو نا، یہاں کچھ ابھر رہا ہے...... گلینڈ سا'' رات کے اندھیرے میں مکڑے سے سانپ بنتے ہاتھ اچانک خرگوش جیسے نرم اور خوفزدہ ہو گئے۔

''ہاں ہے تو...... کچھ کچھ...... ابھرا سا...... ڈاکٹر کو دکھا لینا''

اس منظر کے بعد ایلس کی چھاتی کا ذکر ذوقی نے بڑی توانائی اور زندہ دلی کے ساتھ کیا ہے۔ اس میں محض چٹخارہ اور لذتیت کے عناصر نہیں ہیں بلکہ کرب مسلسل کا پہلا سرا ہے جس کا اختتام اجل کے ہاتھ میں ہے۔ عورت کے تمام اعضا میں چھاتی کی اہمیت جمالیات کے نہج پر سب سے زیادہ ہے۔ غور کریں کہ جب یہی جمیل ترین عضو سرطان زدہ ہوجائے تو فطرت اور کائنات میں غموں اور آلام کی سرسراہٹ کتنی شدید ہوجائے گی۔ یہاں ذوقی نے فن کی شناخت کے لیے نہیں بلکہ کہانی ایلس کے کردار کی شناخت قائم کرنے کی غرض سے یہ منظر پیش کیا ہے:

''بیسن کے پاس لگے آئینہ کے سامنے کھڑی ہوگئی۔ بلب روشن کیا۔ پھر دھیرے سے نائیٹی کا، آگے کا ہوک کھولا، دو بھڑکتے شعلے نائیٹی سے باہر چھلک پڑے۔ اس نے چھاتیوں پر ہاتھ پھیرا...... یہاں...... مگر چھاتیاں ویسی ہی روشن تھیں۔ ویسی ہی بھری ہوئی اور کسی کنواری لڑکی کے پستان کی طرح کٹھور...... ایک بار پھر پستان کو چھو کر مطمئن ہونا چاہا مگر...... چھاتیوں میں پڑی کوئی گرہ اس کے ذہن پر بھی پڑ گئی۔''

ابھی تک ایلس اس بات سے ناواقف ہے کہ اسے بریسٹ کینسر ہوگیا ہے۔ جب اس کی گفتگو مسز گرور سے ہوتی ہے تو وہ اس کا انکشاف کرتی ہے۔ وہ مشہور فلسفی اور مفکر شوپنہار کے Pessimist ہونے اور مونٹائیجین کے خودکشی کے لیے دلائل اور جواز پیش کرنے کے عمل کو نہایت ہی Fissible اور بزدلانہ بتاتی ہے۔ پھر مسز گروور باتوں باتوں میں کہہ بیٹھتی ہے کہ: ''اگر میں انکشاف کروں کہ تمہیں بریسٹ کینسر ہے تو......؟''

یہ سن کر ایلس پر افسردگی چھا جاتی ہے۔ کچھ دیر کو سناٹے میں آجاتی ہے مگر مسز گروور کے ٹوکنے پر مسکراتی ہوئی گویا ہوتی ہے:

''الگزینڈر سولژے نیٹسن...... یہ نام یاد ہے نا آپ کو؟ آپ نے اس کی کینسر وارڈ پڑھی ہوگی۔ مجھے بس وہ عورت یاد آگئی...... جو اچانک اپنا سینہ کھول کر اپنے بوائے فرینڈ کے سامنے جذباتی ہوگئی تھی۔ Suck it...... چوسو! اس کا یقین کرو...... یہ دہکتا ہوا انگارہ...... کل یہ آپریشن کے بعد کسی گٹر یا ڈسٹ بن میں پھینک دیا جائے گا...... مگر گواہ رہنا کہ یہ اس جگہ موجود تھا، یہ کہتے کہتے ایلس کی آنکھیں چھلک پڑیں۔ مگر یہ خوف کے آنسو نہیں تھے بلکہ انسانی جذبات کے شیریں قطرے تھے۔ نمکین نہیں۔ جب یہ انکشاف ہوا تو گھر آنگن کا ماحول بدل گیا جیسے در و دیوار پر سیاہی چھا گئی۔ انسانی جذبات کی آنچ وہاں تیز ہوجاتی ہے۔ جب ایلس اپنے شوہر سے کہتی ہے: ''میں نے کبھی تم سے کچھ زیادہ کی مانگ تو نہیں کی؟''

"کبھی خود کو تم پر مسلط تو نہیں کیا؟"
"میں گرم ہوا کی طرح تم پر بار تو نہیں رہی؟"
وہ مزید کہتی ہے: "آنکھیں کھلنے تک جذبات جسم سے روح کی طرح چمٹے ہوتے ہیں۔"
"بس......ڈونٹ بی ایموشنل!"

اس کے بعد—اس نے دیکھا، اشرف نے ایک جھٹکے سے ہاتھ چھڑا لیا۔ کرسی پر دھم سے بیٹھ گیا۔ کچھ اور نہیں ہوا تو بلند آواز میں رونے لگا۔

ذوقی نے پھر ایلس کے مستحکم کردار کو ابھارا ہے۔ ایلس کو پتہ ہے کہ وہ مرنے والی ہے مگر اپنے شوہر کو غم زدہ دیکھ کر کہہ اٹھتی ہے:

وہ چیخی—"Spiritual Pessimism" ...... مجھے معلوم ہوتا کہ تم شوپن ہار میں سے ہو تو میں کبھی تم سے شادی نہیں کرتی......"

اس کردار کے وضع کرنے میں ذوقی نے کرافٹ کی اور کردار سازی کی تمام تر ہنرمندیاں صرف کردی ہیں۔ اس کردار کی یہ خوبی ہے کہ زندگی کے ایک ایک لمحہ کو Avail کرنا چاہتا ہے۔ اس کردار میں اتنی توانائی ہے کہ موت سے پہلے پہلے یا یوں کہیں کہ خود کو موت سے قریب تر پاتے ہوئے بھی اپنی نسائی شان اور بیوی کے فرائض باطنی کا احساس رکھتا ہے۔ حالاں کہ انسانی جسم اور انسانی فکر دونوں میں کسی نہ کسی موڑ پر تکان ہوتی ہے۔ چھاتی کا ناسور اور اس سے رسنے والا مواد ایلس کو کمزور کر چکا ہے مگر وہ تو یہی کہے جاتی ہے:

"اشرف گھبراتے کیوں ہو...... کسی اور کو لے آنا...... یو انڈین! اتنا پڑھ لکھ کر بھی تم لوگ دقیانوسیت کے خول میں کیوں بند رہتے ہو؟"

ذوقی کا فکری میلان اور ادراک شہری تمدن کا زائیدہ نہیں ہے مگر اکتساب کردہ ضرور ہے۔ ساتھ ہی یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ ان کی کہانیوں کا منظر نامہ (Landscape) کہیں کہیں تجریدی دکھائی دیتا ہے جو چشم احساس کے لیے مرئی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں جس کہانی اور جس کردار کے حوالے سے باتیں ہو رہی ہیں وہ ایک انسانی زندگی کا سچا خواب ہے جس کی تعبیر کرب آگیں سرور و کیف سے متصف ہے۔ ذوقی کی کہانیوں میں علامت نگاری اور استعارہ سازی والی کرتب بازی نہیں بلکہ اپنے تجربات اور زمانے کے غلیظ منظر کو واضح Codes سے واضح کرنے کی صفت موجود ہے۔ حالانکہ فنکار کے اندر تھوڑی سی کرتب بازی کے اجزا ہونے ضروری ہیں۔ پروفیسر شمیم حنفی کے بقول:

''سچا تخلیقی آدمی، جس کا تھوڑا بہت کرتب باز ہونا بھی فطری ہے، کسی بیرونی شرط کو قبول نہیں کرتا۔ کسی اصطلاح کی چار دیواری میں نچلا نہیں بیٹھتا اور کسی متعینہ نتیجے کا نقش اپنے ماتھے پر مرتسم نہیں ہونے دیتا۔'' (شعور، ۱۹۷۸ء، ص:۴۸۹)

ذوقی ایلس کے کردار کو کینسر وارڈ والی عورت سے الگ رکھنا چاہتے ہیں۔ اس کی چھاتی بھی آپریشن میں کٹ جانے والی ہے۔ وہ اپنے بوائے فرینڈ کو اپنی چھاتی Suck کرنے کی جذباتی طور پر دعوت دیتی ہے۔ مگر ایلس اپنی ناسور زدہ چھاتی دکھا کر اپنے شوہر کو حقیقت سے آگاہ کرتی ہے۔

اس نے جھٹکے سے اوپری لباس ہٹایا اور سینے کی گولائیوں کو اس کے سامنے عریاں کر دیا پھر بولی:

''میں کینسر وارڈ کی اس عورت کی طرح یہ نہیں کہوں گی کہ دیدار کرلو اور گواہ رہنا کہ یہ کبھی تھا...... دیکھو یہ محض سڑے ہوئے گوشت کا بدبودار، جھولتا ہوا لوتھڑا رہ گیا ہے۔ اندر اندر مواد سے بھرا ہوا ہے۔ کیا تم اس سے محبت کرسکو گے؟''

ظاہر ہے کہ زندگی اور ظاہری اعضا دونوں کی صحت مندی اور دونوں کی دل کشی میں ہی محبت کی نفسیات پوشیدہ ہے۔ عورت کی نفسیات کو ایلس کی مدد سے اور اس کے جرأت مندانہ افکار کے ذریعہ سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ایک جگہ ایلس نے اپنے پوشیدہ مقام کی اہمیت اور پھر اس کے اور روح کے مابین رشتے کو خود کلامی (Monologue) کے ذریعہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ گرچہ یہ ایک انوکھی سوچ ہے۔ مگر اس حصے کا Relevance اس کہانی کے تھیم سے بہت زیادہ نہیں ہے۔ آگے چل کر جہاں وہ آخری بار اپنے شوہر سے اصرار کرتی ہے کہ وہ اسے سیراب کرے تو گویا یہ ایک ابدی طمانیت کا تقاضا ہے۔ حالانکہ وہ کینسر سے متاثر ہو کر اپنی ساری کشش کھو چکی ہے مگر اسے اپنی باطنی توانائی کا احساس ہے۔ ذوقی نے یہ سب کچھ پیش کرنے کے لیے خوبصورت اور فنکارانہ فضا بندی سے کام لیا ہے۔ مجرد کو غیر مجرد اور غیر مرئی کو مرئی کرنے کا ہنر یعنی Skill of Personification کی مدد سے کہانی میں جان ڈال دی ہے۔

ایلس رات کے وصل کی خاطر صبح سے ہی تیاری کر رہی ہے۔ نفیس ساڑی کا انتخاب کرنا، پھر رات کو شاہانہ کو سلا کر اشرف کے پاس آکر اس کا سگریٹ لے کر ایش ٹرے میں ڈال دینا اور اپنی طرف متوجہ کرکے پوچھنا...... ''سنو میں کیسی لگ رہی ہوں، اور پھر اشرف کو اپنی طرف کھینچ لینا۔ یہ سب گویا ایسا منظر نامہ ہے جسے جاگتے کا خواب کہا جائے تو بے جا نہیں۔ یہاں ایلس کے مکالمے بہت برجستہ اور فطری ہیں۔ ملاحظہ کریں:

''...... میں آج کی رات کو یادگار بنانا چاہتی ہوں۔ یاد کرو ایک سال سے تم نے مجھے چھوا نہیں۔'' ...... وہ ہنسی ''چھونے سے پہلے ایک ڈرپوک مرد تم میں جاگتا ہوگا جسے مجھے چھونے سے گھن آتی ہوگی......''

ایلس مزید جذباتی ہو جاتی ہے: ''چلو کپڑے اتارو، میری بیماری سے مت ڈرو...... نہیں میں سڑ نہیں گئی ہوں۔ تمہارا ساتھ دے سکتی ہوں۔ اتنا ول پاور بچا ہے میرے پاس۔''

اشرف اپنے آپ کو دور رکھنا چاہتا ہے۔ اس کے اندر ایلس کے تئیں ہمدردی اور ایک طرح کی کرب آمیز تڑپ ہے مگر جیسے ایک موج ہے جو سمندر کی تہوں میں خاموش ہے۔ ایلس بار بار اس موج کو انگیخت کرتی ہے، چھیڑتی ہے:

''آج تم وہی کرو گے جو میں چاہوں گی۔ اس کے بعد نہ میں چاہوں گی اور نہ اس کے لیے موجود رہوں گی۔ ہاں تم ہو گے تمہاری دنیا ہوگی اور تم اپنی ضرورتوں کے لیے آسمان میں سیر کرتی چڑیوں کی طرح آزاد ہو گے۔ چلو سیراب کرو......''

اس کے بعد ذوقی کا Narration ہے:

''پھر وہ کسی ناگن کی طرح لہرائی، سمندر کی طرح گرجی اور کسی سیلاب زدہ ندی کی طرح بہتی چلی گئی۔''

بات بالکل واضح ہے مگر حقیقی دنیا میں کیا یہ ہوتا ہے کہ کینسر کی پرانی مریضہ جس کے اندر نقاہت ہی نقاہت ہو اور جب اسے اپنی جانگھوں پر سے گوشت کی پرت کے اتر جانے کا احساس ہو اور حرارت اور گرمی زائل ہو چکی ہو پھر اس شدت کے ساتھ جذبات کا اظہار اور استعمال کرے؟ ہوسکتا ہے کہ جس کردار کو ذوقی نے وضع کیا ہے، اس میں یہ قوت مخفی ہو۔ کیوں کہ بہت سے مرحلے بلا شبہ ''وِل پاور'' سے طے ہو جاتے ہیں۔ یہ سب تسلیم، مگر ضمنی طور پر آخری مذکورہ جملے کی وضاحت کرتا چلوں کہ ناگن کی طرح لہرانا تو درست ہے مگر سمندر کی طرح گرجنا درست نہیں۔ سمندر کا استعارہ گہرائی اور خاموشی کے لیے ہے اور سیلاب زدہ ندی بھی موزوں نہیں کیونکہ سیلاب زدہ علاقہ ہوسکتا ہے۔ سیلاب زدہ ندی ممکن نہیں۔ سیلاب تو خود ندی لے کر آتی ہے۔

اختتام میں قدرے انحراف ہے۔ قارئین سے مخاطب کرنا چہ معنی دارد؟ ظاہر ہے کہ جو کہانی پڑھ رہا ہے (قاری) وہی مخاطب ہے۔ مرنے کے بعد اس کی میز پر کاغذ کا ٹکڑا ملتا جس پر اس کی تحریر ملتی۔ ظاہر ہے اس وقت اس کا جسم ٹھنڈا ہو چکا ہے۔ قارئین سے مخاطب کرنے والی بات ان کی کہانی۔ ''اصل کہانی کی زیراکس کاپی'' میں بھی ہے۔

ذوقی کا وژن صاف ہے۔ قارئین کو بہت الجھاتے نہیں۔ ہر کہانی میں ایک نئی بات رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ البتہ اپنی کہانیوں کے نام رکھنے میں محتاط نہیں ہیں۔ شاید ان کے نزدیک اس کی کچھ اہمیت نہیں ہے۔ اکثر کہانیوں کے نام طویل ہوتے ہیں۔ جیسے مجھے جانوروں سے، بھوتوں سے پیار کرنے دو، حالانکہ یہ سب سچ نہیں، انور علی شاہ کو اداس ہونے کے لیے کچھ چاہیے، مادام ایلسیا کو جاننا ضروری نہیں، رام دین کچھ نہیں بولے گا، میرا ملک گم ہوگیا ہے، میں ہارا نہیں ہوں کامریڈ، مجھے موسم بننے سے روکو، وغیرہ۔ مگر اس سے کہانی بہت زیادہ متاثر نہیں ہوتی بلکہ غور کریں تو زبان اور محاوروں کے استعمال میں کوتاہیوں کے باوجود اردو فکشن میں ذوقی نے اپنی بوطیقا خود تشکیل دی ہے۔ طرز اد اور شعور و ادراک نے مل کر ان کی کہانیوں میں انسانی زندگی کے لیے عمل تنفس جاری و ساری کردیا ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ مشرف عالم ذوقی اپنے تجربات اور مشاہدات کی پیش کش میں بے ایمانی نہیں کرتے بلکہ بے دریغ اور جرأت مندی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ نئے فکشن نگاروں میں ذوقی کا نام ہمیشہ لیا جاتا رہے گا۔ ذوقی اگر اپنے افکار پریشاں کو سمیٹ کر ہنرمندی کے ساتھ فکشن میں کام کرتے رہے تو اردو ادب کا یہ حصہ وقیع ہوتا جائے گا مگر انہیں محتاط ہی نہیں بلکہ لکھنے میں قدرے بخل سے کام لینا ہوگا کہ کبھی کبھی بخل معیار بلند کرتا ہے۔

(اثبات ونفی، کلکتہ، ۱۹۹۹ء)

گردش پا

(تبصرہ)

کبھی کبھی خودنوشت سوانح کے نمونے انسانی زندگی اور فکری انتشار کے لیے کامیاب اور مفید ثابت ہوتے ہیں۔ حیات جاوید (سرسید کی سوانح، جو خودنوشت نہیں ہے)، تذکرہ (مولانا آزاد)، اس آبادخرابے میں (اختر الایمان)، اپنی تلاش میں (کلیم الدین احمد)، جہانِ دانش (احسان دانش) آشفتہ بیانی میری (رشید احمد صدیقی) وغیرہ کا مطالعہ کرکے بہت کچھ حاصل ہوتا ہے اور زندگی کے تجربات کو ہم بطور مشعل راہ کے اپنی حیات کی تیرہ شبی کے لیے محفوظ کرلیتے ہیں مگر اردو خودنوشت سوانح عمریوں میں جوش کی ''یادوں کی برات'' کو بہت شہرت ملی، کیوں کہ اس میں انہوں نے اپنے اٹھارہ کامیاب عشق کا ذکر کیا تھا اور اپنی جنسی خواہشات کی پھلجھڑیاں چھوڑی تھیں۔

زیر مطالعہ کتاب زبیر رضوی کی خودنوشت سوانح عمری ہے۔ اس میں بھی تقریباً اسی طرح کے نقوش اور واقعات پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس طرح جوش کی کتاب میں ملتے ہیں۔ سوانح نگاری میں زندگی کی ترتیب بھی کہانی اور ناول کے پلاٹ کی طرح ہوتی ہے تو دلچسپی قائم رہتی ہے۔ مگر یہاں ترتیب نام کی کوئی چیز نہیں۔ حضرت زبیر رضوی کی اس کتاب پر میرا تبصرہ لکھنے کا کوئی ارادہ نہیں تھا مگر ''استعارہ'' کے مدیر اور حضرت زبیر رضوی کے دوست محمد صلاح الدین پرویز نے دوران گفتگو اس کتاب پر تبصرہ کرنے کے لیے بے حد اصرار کیا۔ ہوسکتا ہے انہیں یہ کتاب بہت پسند ہو۔ پہلے تو میں انکاری رہا مگر وہ اتنے مصر ہوئے کہ مجھے اپنے آپ کو بحر غلاظت میں غوطہ زن ہونے کے لیے تیار کرنا پڑا۔ سوانح عمری کے باضابطہ آغاز سے پہلے زبیر رضوی نے اپنی نظم ''دھوپ کا سائبان'' پیش کی ہے۔ اس نظم کا لب لباب یہ ہے کہ انسان کو خلوت اور جلوت میں ایک سا ہونا چاہیے۔

پردا کھینچ کر کپڑے اتارنا اور بات ہے اور سب کے سامنے بے لباس ہونا اور بات ہے۔

گویا بے لباس ہونے کے لیے پردے کی ضرورت نہیں۔ جرأت مندی تو یہ ہے کہ سب کے

سامنے بے لباس ہوا جائے تو کیا اسلام نے جو پردے پر زور دیا ہے، ستر عورت کی بات کی ہے، وہ بے معنی ہے؟ ایک تو غلط کاریوں سے شغف رکھا جائے اور پھر یہ کہ دیدہ و دانستہ بہ بانگ دہل خم ٹھونک کر بصد ناز اپنی اُن غلط کاریوں کو مشتہر کیا جائے۔ دراصل ایسے لوگوں کے پاس ایسے امور ہوتے بھی نہیں جن کا انطباق جہاد فی القوم یا جہاد فی سبیل اللہ پر ہو سکے۔ ''گردش پا'' ص:۸ پر تحریر ہے:

''آندھی اور بارش رُکی تو ماں مصلیٰ بچھا کر بیٹھ گئی اور بہت دیر تک سجدے کی حالت میں ڈوبی رہی۔ ایک چوکی پر بچھا ہوا مصلیٰ اور الماری کے سب سے اوپر کے خانے میں رکھا ہوا قرآن میری ماں اور میرے باپ دونوں کے لیے ہر دکھ اور مصیبت کا علاج تھا... ان کی نمازیں، قرآن خوانی اور اُن کا وعظ ساری بستی میں مشہور تھا۔''

یہ ہے وہ تقدس آمیز ماحول جہاں زبیر رضوی کی پرورش و پرداخت ہوئی۔

اردو شاعروں اور شاعری میں امرد پرستی رائج رہی ہے۔ جوش اور فراق، اس کے لیے بہت مشہور ہوئے۔ فراق کو اولیت حاصل رہی۔ زبیر صاحب نے اس وقت کا ذکر کیا ہے جب وہ شاعر نہیں تھے بلکہ دوسرے کا کلام ترنم سے پڑھا کرتے تھے۔ رامپور کے مشاعرے کا واقعہ ہے۔ لکھتے ہیں:

''ایک صاحب بہلا کے مجھے ایک کمرے میں لے گئے۔ دیکھا تو جوش طلوع ہو رہے تھے۔ مجھے اُن کے مقابل بٹھا دیا تھا اور جو لفظ میرے کانوں میں پڑے وہ اس طرح تھے۔'' صاحب زادے خدا نے تمہیں آواز دی ہے۔ جوش صاحب تمہیں کلام دیں گے۔ جب تم اس کمرے سے نکلو گے تو یہ تمہیں ہندوستان کا بڑا شاعر بنا چکے ہوں گے۔ اب وہ صاحب باہر تھے اور دروازہ بند تھا۔ میں جوش کی باہوں کے حصار میں تھا۔''

اسی طرح کا ایک بیان فراق صاحب کے تعلق سے ہے کہ راہی معصوم رضا اور زبیر صاحب، فراق کے کمرے میں گئے۔ رقم طراز ہیں:

''ہم دونوں کو دیکھ کر انکی آنکھیں چمک اٹھیں... خالی جام بھرا اور ہم دونوں کے ''سراپے'' پر للچائی نظر ڈالی۔ بولے ''تم دونوں خوبصورت ہو ہم تمہیں شاعری کرنا سکھائیں گے۔''

ان دو اقتباسات سے جوش اور فراق کی امرد پرستی اور بے حیائی کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہاں زبیر رضوی کا کوئی گناہ نہیں۔ البتہ ان کا ذکر ان کے اخلاقی منصب کے منافی ہے۔ مگر آیئے، ذرا ان معاملاتِ جمالیات اور جمالیاتی احساسات کا ذکر کیا جائے جو اس خودنوشت سوانح عمری میں بطور نگینے کے جڑے ہوئے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

''میں نے اپنے پڑوسن کے آنگن سے ملی دیوار میں چھید کر دیے تھے۔ میری آنکھ اکثر و بیشتر ان چھوٹے چھوٹے چھیدوں سے چارپائی کی اوٹ میں نہاتی ہوئی پڑوسنوں کو دیکھتی۔ میں

آپا جان کا ننگا بدن دیکھتا تو میری ہتھیلیاں پسینے سے بھیگ جاتیں۔" (ص:۲۰)

اس حرکت کی اجازت نہ معاشرہ دیتا ہے نہ اسلام۔ پھر یہ کہ جس آدمی کی تربیت پوری طرح مذہبی اور مقدس ماحول میں (جیسا کہ والدین کے حوالے سے پہلے ذکر ہو چکا) ہوئی ہو، اس سے ایسے عمل کی اُمید نہیں کی جا سکتی۔ قرآن کریم کی سورۂ نور میں مذکور ہے:

"مومن مردوں سے کہہ دو کہ اپنی نظریں نیچی رکھا کریں اور اپنی شرمگاہوں (جنسی اعضا) کی حفاظت کیا کریں، یہ اُن کے لیے بہت زیادہ تزکیہ کی بات ہے جو کچھ یہ کاری گریاں کرتے ہیں اللہ تعالیٰ اُن سے خبردار ہے۔"

نظریں نیچی کرنے کی بات تو الگ، یہاں دیوار میں چھید کر کے عمداً پابندی سے عورتوں کے ننگے بدن کو دیکھنے کی بات کی گئی ہے۔ اسلام نے جنسی تقدس اور جمالیاتی احترام کا بھرپور درس دیا ہے، مگر ہماری آنکھیں اُدھر کہاں اٹھتیں، کہیں اور بھٹکتی رہتی ہیں۔ حضرت بریدہؓ کہتے ہیں کہ رسول اکرمؐ نے فرمایا:

"اے علیؓ (عورت پر) نظر پڑنے پر دوبارہ نظر نہ ڈال، پہلی نظر (اتفاقی) تو تیرے لیے جائز ہے لیکن نظر مکرر جائز نہیں ہے۔" (احمد ترمذی، ابوداؤد، باب النکاح، بیان النظر، بیان العورت)

یہاں تک کہ مرد کو بھی بلاضرورت اپنی ران عریاں کرنے کی اجازت نہیں بلکہ مردہ کی ران دیکھنے کو بھی منع کیا گیا ہے۔ چہ جائیکہ عورت کے ننگے بدن کا بہ نظر غائر معائنہ کیا جائے اور پھر عمر کے اخیر پڑاؤ پر اس کا ذکر چٹخارے کے لیے کیا جائے۔ یہ بھی مذکور ہے کہ نہاتے آبنوسی بدن والے لڑکوں کو دیکھ کر "شوقینوں" کی رال ٹپکنے لگتی۔" (ص:۲۱)

گردش پا کے صفحہ ۳۴ پر زبیر صاحب نے اپنے گھر کے پاس لگے نل سے پانی لیتی ہوئی نوخیز لڑکی کا ذکر بھی دلچسپی کے ساتھ کیا ہے۔ میرا خیال ہے اس حصے سے کچھ ٹکڑے ملاحظہ کر لیجیے کہ اس طرح کی خودنوشت، اس نئی نسل کی ذہنی تربیت کا سامان کس طرح فراہم کر سکتی۔ لکھتے ہیں:

"وہ خالی گھڑا لیے کھڑکی کے آگے سے گزرتی ہوئی جا رہی تھی۔ اس کا باریک کرتا دونوں کولہوں کے آس پاس سے بھیگ گیا تھا... وہ پانی سے بھرا گھڑا لے کر جب لوٹی تو میری سوچ نے آبائی بستی کی بڑی عمر کی عورتوں کو چھت پر نہاتے ہوئے بے پردہ چھوڑ دیا اور اس کے مٹکتے کولہے کے ساتھ چلنے لگی۔"

اسی لڑکی کے ساتھ آگے چل کر جو کچھ ہوا، اس کے لیے موقع یوں ہاتھ آیا کہ ایک روز گھر کے سارے لوگ ایک شادی میں گئے۔ زبیر صاحب کی بھابی کو کچھ کپڑے یاد آ گئے۔ جناب واپس آئے۔ اسی وقت وہ لڑکی دروازے پر آئی کہ گھر کے اندر لگے نل سے پانی لینا، اب اس کا معمول بن گیا تھا۔ آگے ملاحظہ فرمائیے:

''اور بھیگ کر اس کا بدن بے پردہ ہوگیا تھا۔ میں نے سہارا دے کر اپنے مضبوط ہاتھوں سے اس طرح اٹھایا کہ وہ پل بھر کو مجھ میں پوری طرح سمٹ گئی... وہ کھل کھلا کے ہنس پڑی۔ ہم دونوں دوسرے ہی پل اندر کے کمرے میں اس تیسری پیاس کو بجھانے کی بے حد معصوم کوشش کر رہے تھے... (ص:۳۵)

زبیر صاحب ایک ضروری کام سے گھر آئے تھے مگر موقع غنیمت جان کر ''تیسری پیاس'' بجھانے کی بے حد معصوم کوشش میں مصروف ہوگئے۔ تو کیا اپنی غلط کاریوں کا ڈھنڈورا پیٹنا انسانی اور معاشرتی تہذیب کا شیوہ ہے؟ میں اس پر بہت زیادہ روشنی ڈالنے سے قاصر ہوں۔ قارئین، کتاب پڑھ کر خود ہی فیصلہ کرلیں گے۔ بس اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اللہ کے لیے ارشاد نبوی کو سامنے رکھنا چاہیے کہ "**الله جميل يحب الجمال** مگر اس کا سیاق بھی نظر میں ہو تو بہتر ہے ورنہ راستے سے بھٹکنے میں دیر نہیں لگتی کیونکہ شیطان کے طریق واردات (Modus Operandi) سے ہم کم کم ہی واقف ہوتے ہیں۔ ورنہ ہر گھڑی ''تیسری پیاس'' کے چکر میں خود کو خراب کیوں کرتے؟ جذب وشوق کی جولانی ہو مگر ناقہ بے زمام کی طرح نہ ہو، ورنہ خودنوشت محض اپنے برے کاموں اور غلط کاروں کا دفتر بن جائے گی۔ ایسی باتوں کے لیے کچھ لوگ اخلاقی جرأت کا استعمال کرتے ہیں مگر وہیں اخلاق حسنہ اور اخلاقی جمالیات اور تقدس کو بھلا دیتے ہیں۔

آیئے اس خودنوشت سے ایک اقتباس اور نقل کرتے ہیں جس سے اندازہ ہوگا کہ مصنف کو آرٹ اور کلچر سے کتنا لگاؤ ہے اور آرٹ کلچر سے لگاؤ رکھنے والوں سے کتنا لگاؤ ہے۔ یہ زبیر صاحب کے دورۂ دمشق کا واقعہ ہے جہاں دمشق کی مشہور رقاصہ پر انہوں نے اپنے خیر مقدم میں ملنے والے پھولوں کی ساری پتیاں نچھاور کردی تھیں پھر اس رقاصہ نے فرش پر بکھری پتیوں کو سمیٹ کر اُن پر نچھاور کردی تھی۔ (اتنی زحمت تو وہ کر ہی سکتی تھی) وہ آگے لکھتے ہیں:

''تالیوں کے شور میں وہ اچھلتی کودتی ہوئی اس چھوٹے سے ہال سے باہر چلی گئی تھی لیکن اس کے پیٹ اور کولہوں کی جنبش میرے اعصاب پر ایسا کچھ کر گئی تھی جو مٹائے نہیں مٹ رہا تھا۔'' (ص:۳۸)

جب وہ رقاصہ فرش سے پتیاں سمیٹ کر نچھاور کرسکتی ہے تو پھر فوراً بغیر اپنے مہمان سے گھل مل کر باتیں کئے ہوئے اچھلتی کودتی ہوئی ہال سے باہر کیسے چلی جائے گی؟ میزبانی کا یہ انداز کچھ اچھا نہیں رہا۔

زبیر رضوی آل انڈیا ریڈیو کی نمائندگی کرنے جب نیوزی لینڈ گئے تھے تو وہاں بھی ان کی جمال پرست طبیعت میں ابال آگیا اور بڑی دیدہ دلیری سے وہاں کی Asia Pacific

Broadcasting Union کی ڈائرکٹر جنرل کے حلقے میں پہنچ کر اسکی انگلیوں میں ایک کاغذ کا پرزہ دیا جس پر لکھا ہوا تھا۔

Confiscate my Passport if you can (تم میرا پاسپورٹ ضبط کرسکتی ہو اگر چاہو)۔ یہ ان کا رومانی انداز تھا۔ انجام سے بے خبر۔ پہلے تو انہوں نے بقول ان کے، اپنی بساط بھر جتنی انگریزی آتی تھی، اس نامعلوم عورت کی شان میں شاعرانہ لفاظیت کی۔ یہ انہوں نے خود لکھا ہے۔ وہ بھول گئے کہ وہ ایک اہم منصب اور مقصد سے وابستہ ہوکر AIR کی نمائندگی کررہے ہیں۔

کتاب کے اخیر کے صفحات میں بھی انہوں نے چٹخارہ آمیزی سے کام لیتے ہوئے اپنی ایک پرانی دوست رنجنا کا ذکر کیا ہے جو انہیں بینک میں ملتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کو پہچان لیتے ہیں۔ دوسرے روز رنجنا دو گھنٹے کا وقت لے کر آتی ہے۔ رنجنا اب NGO چلاتی ہے۔ حرام کے بچوں کو یورپ کے بے اولاد جوڑوں سے فروخت کرتی ہے۔ گفتگو کے دوران زبیر صاحب پوچھتے ہیں کہ ''کیا تم اس کے لیے حمل بھی ٹھہرواتی ہو؟'' وہ (رنجنا) حامی بھرتی ہے کہ ہاں جس طرح لوگ خون بیچتے ہیں، عورتیں اپنی کوکھ بھی بیچتی ہیں۔ رنجنا کہتی ہے کہ بلکہ ایک بار تو میں خود بھی ایسا کرچکی ہوں۔ آگے لکھتے ہیں: اس نے بے حد کامیاب سیل مین کی طرح اپنے پورے جسم کو شہوانی Curve دیتے ہوئے آنکھ ماری اور پوچھا۔ ''حمل ٹھہراؤ گے۔''

اس بے تکلفی سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ ۲۵ برس پہلے اور کس درجہ بے تکلفی رہی ہوگی۔ ''گردش پا'' میں کچھ جگہوں پر اچھی نثر ملتی ہے۔ مگر مواد کی غلاظت اسے بھی آلودہ کردیتی ہے۔ یوں بھی اس کتاب میں ان کے اسفار کے احوال زیادہ ہیں، تو کیا اس میں سفرنامے کے عناصر زیادہ نہیں ہوئے؟ سرورق کی دوسری طرف جہاں تصویر ہے، لکھتے ہیں: ''انہی آنکھوں کے ڈر سے سچ سچ لکھا ہے کہ جن آنکھوں نے آپ کا ماضی دیکھا ہو، ان کے سامنے زندگی کی بخششوں پہ اترانا بے تہوں کو زیب دیتا ہے۔''

سوال یہ ہے کہ دنیا میں ان آنکھوں کے دیکھنے کی اور چیزیں تھیں کہ نہیں؟ اسی لیے تو میں نے شروع میں قرآنی آیات کے ترجمے دیے۔ اگر نظر کی حفاظت کرلی جاتی تو اس خودنوشت کی نوعیت الگ ہی ہوتی۔ ''گردش پا'' میں صرف بکھرے ہوئے خیال اور جمال پرستی کا تلذذ آمیز جوہر ہے۔ یہ جوہر، آنکھ اور سوچ دونوں کے لیے مہلک ہے۔ یہ ادب کا حصہ نہیں بن سکتا...

(استعارہ-۲، دسمبر ۲۰۰۰ء)

کتب و رسائل

لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر	سید عبدالباری
ادب اور زندگی	مجنوں گورکھپوری
اردو شاعری کا مزاج	وزیر آغا
ادبی سماجیات	محمد حسن
اردو شاعری کا سماجی پس منظر	ڈاکٹر اعجاز حسین
جدیدیت کی فلسفیانہ اساس	شمیم حنفی
قطب مشتری	ملا وجہی
جدیدیت کی سیر	حیات اللہ انصاری
لفظ و معنی	شمس الرحمٰن فاروقی
اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت	عنوان چشتی
عملی تنقید	کلیم الدین احمد
تنقید اور عملی تنقید	سید احتشام حسین
سخن ہائے گفتنی	کلیم الدین احمد
اسلام کے علاوہ مذاہب کی ترویج میں اردو کا حصہ	عزیز احمد
حالی بحیثیت شاعر	شجاعت علی سندیلوی
شبلی (ساہتیہ اکادمی)	ظفر احمد صدیقی
شبلی پر ایک نظر	سید صباح الدین عبدالرحمان
حیات شبلی	سید سلیمان ندوی

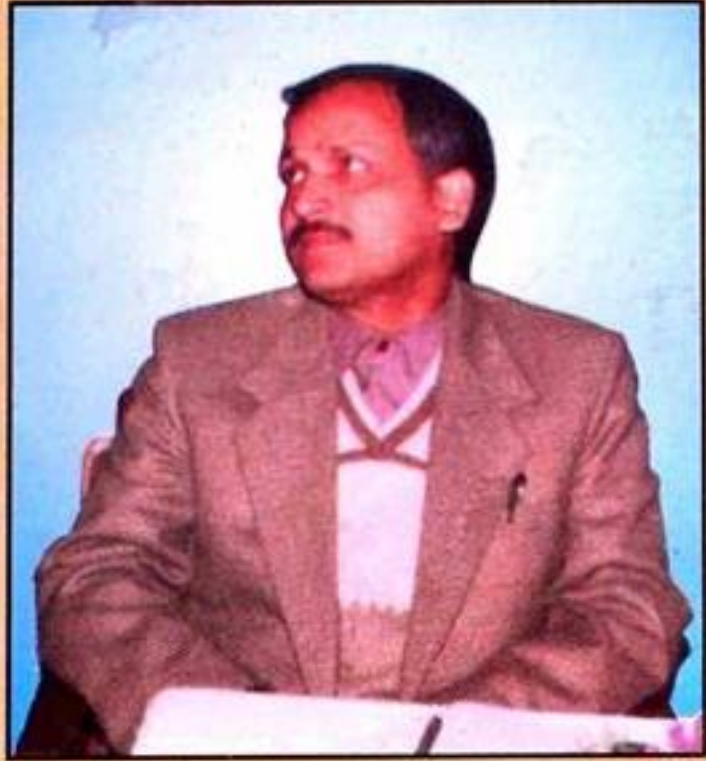
- حیات جاوید — حالی
- باقیاتِ شبلی — مشتاق حسین
- شبلی نامہ — شیخ محمد اکرام
- شبلی کا مرتبہ اردو ادب میں — عبداللطیف اعظمی
- حیات اسماعیل — سیفی پریمی
- مجاز ایک آہنگ — مجاز
- اثبات و نفی — شمس الرحمان فاروقی
- فراق شخص اور شاعر — شمیم حنفی
- شبنمستاں — فراق
- گل نغمہ — فراق
- شاہکار — فراق نمبر
- یادوں کی برات — جوش ملیح آبادی
- جوش کا نفسیاتی مطالعہ اور دوسرے مضامین — سلیم اختر
- شعلہ و شبنم — جوش ملیح آبادی
- سیف و سبو — جوش ملیح آبادی
- زخم تمنا — مظہر امام
- پچھلے موسم کا پھول — مظہر امام
- آتی جاتی لہریں — مظہر امام
- ایک لہر آتی ہوئی — مظہر امام
- پالکی کہکشاں کی — مظہر امام
- نگارشات آرزو جلیلی — مظہر امام
- چمن در چمن — خلیل سیمابی
- عرفان غالب — آل احمد سرور
- اردوئے معلی — غالب

- عود ہندی — غالب
- خطوط غالب کا تحقیقی مطالعہ — کاظم علی خاں
- غالب کے خطوط — مرتبہ ڈاکٹر خلیق انجم
- عکس و شخص — عنوان چشتی
- حرف برہنہ — عنوان چشتی
- معنویت کی تلاش — عنوان چشتی
- نوراللغات جلد اول (مقدمہ)
- اردو میں کلاسکی تنقید — عنوان چشتی
- ابراحسنی اور اصلاح سخن — عنوان چشتی
- اصلاح الاصلاح — ابراحسنی
- دستورالاصلاح — سیماب اکبرآبادی
- اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے — عنوان چشتی
- میراث ہنر — قاضی عبیدالرحمن ہاشمی
- صدف سمندر — شہپر رسول

رسائل و جرائد

- شب خون، الہ آباد — شمارہ ۱۸۳
- افکار ملی، دہلی — فروری ۱۹۹۴ء
- معاصر، پٹنہ — اگست ۱۹۷۲ء
- ''آج کل'' اردو تحقیق نمبر، دہلی — ۱۹۶۷ء
- معیار، پٹنہ — مارچ ۱۹۳۶ء
- علی گڑھ میگزین — مجاز نمبر
- ''آج کل'' جوش نمبر — اپریل ۱۹۹۵ء
- ادیب، علی گڑھ — شبلی نمبر
- کتاب نما، دہلی — نومبر ۱۹۸۶ء

JURAT-E-AFKAAR

Kausar Mazhari

تنقید کی کمان سخت کڑی ہوتی ہے۔ یہ ہر ایک سے نہیں کھنچتی، مگر کوثر مظہری نے اس کڑی کمان کو بخوبی کھینچا ہے اور تنقید کو حصارِ ضعف سے باہر نکال کر اسے تازگی، توانائی اور رعنائی عطا کی ہے۔ انہوں نے اپنے کچھ مضامین سے اربابِ ادب کی توجہ نہ صرف اپنی طرف مبذول کرائی بلکہ ادبی مسائل پر سنجیدگی کے ساتھ غور وفکر کی دعوت بھی دی ہے۔ اُن کی تنقید کے تیشے کی زد میں بہت سے تناور درخت بھی آئے ہیں۔ اب انہیں دیکھ، ادیب پکار اُٹھتے ہیں :

ان دنوں ہاتھ میں تم رکھتے ہو تلوار بہت

کوثر مظہری کی تنقید 'تذبذبی' نہیں ہے بلکہ اُن کی تنقید میں صلابت اور شعلگی کی کیفیت ہے۔ انہیں ادب کا تفہیمی شعور بھی ہے اور متن پاروں کے باطن میں رقصندہ موجِ صدرنگ کا گہرا عرفان بھی۔ اُن کا طریق نقد تجزیاتی اور استخراجی ہے۔ ہمارے اہلِ خرد جس روش خاص پہ نازاں ہیں، کوثر مظہری نے اس سے انحراف کیا ہے اور وابستگیٔ رسم ورہِ عام سے اجتناب برتنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کے بعض تنقیدی مضامین میں منفیت کے عناصر ضرور در آئے ہیں مگر وہ برائے تعمیر ہیں۔ "**جواز وانتخاب**" اُن کی تنقیدی حسیت اور فکری بصیرت کا ایک عمدہ شاہکار ہے اور "**جرأت افکار**" اُن کی تنقیدی یاترا کا ایک خوبصورت پڑاو۔ اس میں شامل مضامین سے ادب کے جملہ جوانب اور جہات سے آگہی ملتی ہے اور ادب کا عصری منظرنامہ روشن ہو جاتا ہے۔ کوثر مظہری کا تنقیدی اسلوب تذلل سے پاک صاف، عالمانہ عارفانہ ہے۔ ان کی تنقید میں جو تیکھا پن ہے، وہ مزہ دے جاتا ہے۔ "**جرأت افکار**" کوثر مظہری کی تنقیدی جرأتوں کا ایک انتہائی بیباک اظہاریہ ہے۔ اس سے ادبی دنیا میں مباحث کے نئے سلسلے شروع ہوں گے اور ادبی معاشرے سے ایک نئے ادبی مخاطبہ کا آغاز بھی ہوگا۔

حقانی القاسمی

ISTEARA PUBLICATIONS

248, Ghaffar Apts, Isteara Lane, Ghaffar Manzil Extn. Jamia Nagar, New Delhi-110025 Tel. : 6318126